image
not
available





Die Violine

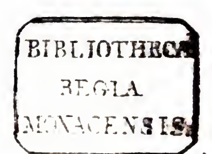
und ihre

Meister

von

Jos. Wilh. v. Wasielewski.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1869.



Die

Violine und ihre Meister

von

Jos. Wilh. v. Wasielewski.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1869.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Frau Lilla Deichmann

geb. Schaaffhausen,

auf Mehlemer Au bei Bonn

in dankbarer Verehrung

zugeeignet.

Vorwort.

Die folgenden Blätter verdanken ihre Entstehung nicht nur der Absicht, einen Baustein zur Kunstgeschichte zu liefern, sondern auch dem Wunsche, eine fühlbare Lücke in der Musikliteratur der Gegenwart auszufüllen. Unter allen Tonwerkzeugen in der Neuzeit ist die Violine das wichtigste. Ihre Pflege als Haus-Conzert- und Orchesterinstrument bildet ohne Frage einen Hauptfaktor der gesammten modernen Tonwelt. Für den innern Zusammenhang der Erscheinungen in diesem Gebiete ist es daher von besonderer Wichtigkeit, die historische Entwickelung des Violinspiels sowohl in allen einzelnen Theilen zu erkennen, als ihre Gesammtheit zu überblicken. Diesem Bedürfniß entsprechend, veröffentlichte J. Rühlmann 1865 eine historische Studie: „Die Kunst des Violinspiels“ in der Allgem. mus. Zeitung (neue Folge) Jahrg. III Nr. 35—43. Seine schätzbare Arbeit, welche insbesondere durch die eingehende Besprechung einiger der ältesten Violincompositionen verdienstlich ist, lief darauf hinaus, die Grundlinien dieser Materie zu ziehen. Meine Aufgabe, die ich mir unter umfassenden Vorarbeiten bereits 1862 stellte, war dem Versuch einer ausführlicheren Behandlung dieses schwer zu erschöpfenden Thema's gewidmet. Vielleicht wird man hier und da der Meinung sein, daß ein Theil der in diesem Buche berücksichtigten Violinspieler für den angestrebten Zweck entbehrlich gewesen wäre, indeß nur mit scheinbarem Recht. Ein annäherndes Gesammtbild der historischen

Entwickelung des Violinspiels konnte nur gewonnen werden, wenn möglichst alle Geiger von irgend einer Bedeutung bis auf die Gegenwart herab berücksichtigt wurden. Die von mir in dieser Hinsicht beabsichtigte Vollständigkeit macht es nicht nur möglich, speciell die Bildung, mannichfache Verzweigung und Kreuzung der verschiedenen Schulen zu verfolgen, sondern bietet auch Gelegenheit, sich über ihre allmählige Verbreitung und Verallgemeinerung im Einzelnen zu orientiren. Auch wird das kunsthistorisch interessante Faktum dadurch anschaulich, wie verhältnißmäßig wenig von den massenhaften Violincompositionen der Vergangenheit bis auf unsere Gegenwart gekommen ist. Ich kann nicht mit Gewißheit behaupten, ob mir nicht etwa einzelne ältere oder neuere bedeutsame Violinmeister entgangen sind. Sollte es der Fall sein, so ist es nur wider meinen Willen geschehen; man darf nicht annehmen, daß ich irgend Jemand der bezeichneten Kategorie vorsätzlich ausgeschlossen. Vervollständigungen, die zum Theil in Betreff so mancher Künstler unserer Tage wünschenswerth sein könnten, mögen der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Die Geschichte des Violinbaues habe ich absichtlich in der Einleitung nur summarisch behandelt, weil über diesen Gegenstand bereits mehrere Schriften vorhanden sind, die Alles enthalten, was wir von demselben wissen. Weitere, rückwärts gehende Forschungen über die Genesis der Streichinstrumente gehören ohne Frage in das Gebiet der Archäologie, dem sie auch verbleiben mögen. Mir kam es vor Allem darauf an, die Violine von dem Zeitpunkt ihrer unzweifelhaften Existenz ab der Betrachtung zu unterziehen, um daran eine historisch biographische, und kritisch ästhetische Darstellung des Violinspiels, so wie der Violincomposition und der Violinspieler zu knüpfen. Es war sehr verlockend, in diesen Haupttheil meiner Arbeit andere naheliegende musikalische Fragen hineinzuziehen, da Violine und Violinspiel fast in allen Zweigen der praktischen Musikpflege eine bedeutsame Rolle spielen. Indessen habe ich Alles bei Seite gelassen, was nicht

unbedingt zur Lösung meiner Aufgabe erforderlich war. Doch mußte ich mich bei Abfassung der folgenden Bogen mehr als einmal an den Zweck derselben erinnern, um nicht die Grenzen der monographischen Darstellung zu überschreiten.

Sehr förderlich für meine Arbeit waren mir: Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexicon, Fetis' »Biographie universelle des Musiciens« (namentlich in Betreff der französischen und eines Theiles der italienischen Violinspieler), die Leipziger Allgem. musik. Zeitung, die Wiener Musikzeitung aus den zwanziger Jahren, Schubart's und Reichardt's Schriften, Regli's »Storia del Violino in Piemonte«, Pohl's „Mozart und Haydn in London", so wie die Selbstbiographie Spohr's. In einzelnen Fällen wurden auch die Tonkünstlerlexica von Lipowsky, Ledebur und Bernsdorf benutzt.

Die Berichte Schubart's sind als Kundgebungen eines Augen- und Ohrenzeugen über eine Reihe hervorragender Violinspieler des vorigen Jahrhunderts von bedeutendem Werth. Nichts desto weniger hat man seine Urtheile theilweise mit Vorsicht aufzunehmen, da seine excentrische, wenn auch oft geistreiche und tiefempfundene Anschauungsweise ihn nur zu leicht zu übertriebener und phantastisch ausschweifender Sprache verleitete.

Spohr's stets mit vollster Sachkenntniß in Betreff des Violinspiels gegebenen Urtheile dagegen, sind unverkennbar nicht immer von dem diesem hochbedeutsamen Meister in Sachen der Kunst eigenen einseitigen Wesen frei. Ich habe indessen, wie ich gern bekenne, die Mittheilungen beider Männer mit großem Gewinn für meine Arbeit ausgebeutet.

Die Hauptgrundlage für die letztere bildete die Benutzung der Privatmusiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen. Sie enthält einen reichen Vorrath von Instrumentalwerken, namentlich aber von Violincompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit. Durch das Studium dieser Notenschätze erst

gewann ich nach und nach ein klares, eindringliches Bild von der historischen Entwickelung der älteren Violinliteratur. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich dem Bibliothekar dieser Musiksammlung, Herrn Kammermusikus Moritz Fürstenau, meinen aufrichtigen Dank für die höchst werthvolle Unterstützung ausspreche, die er mir jahrelang durch unbeschränkte Anvertrauung der zu meinem Unternehmen erforderlichen Werke angedeihen ließ.

Schließlich will ich nicht versäumen, der löblichen Sitte gerecht zu werden, nach welcher ein Autor bei Veröffentlichung eines Buches um wohlwollende Beurtheilung bittet. Meine Arbeit wird, wie jedes Menschenwerk mehr oder weniger, der Mängel genug besitzen, mithin auch der Nachsicht des einsichtsvollen Lesers bedürfen. Läßt man mir sie angedeihen, wie ich hoffe, so bin ich im Voraus dafür dankbar. Noch dankbarer aber werde ich für die thatsächliche Berichtigung der von mir begangenen Fehler sein, da ich mit dem Streben nach Wahrheit lediglich im Interesse einer Sache thätig gewesen bin, deren Förderung mich auch ferner aufs Lebhafteste beschäftigen wird.

Dresden, im October 1868.

v. Wasielewski.

Inhalt.

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.



Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Den Italienern war das beneidenswerthe Loos beschieden, in der Epoche des modernen Kunstlebens bahnbrechend und normgebend aufzutreten. Zwar erblicken wir die anderen Nationen des europäischen Occidents, namentlich die Niederländer und Deutschen gleichzeitig in reger Kunstthätigkeit. Doch sie verhielten sich der Hauptsache nach, soweit sie nicht noch unter dem bestimmenden Einflusse des romantischen Zeitalters standen, den Italienern gegenüber wesentlich receptiv. Diese wurden freilich für die Lösung ihrer Kunstmission durch ein seltenes Zusammenwirken mannichfacher Umstände besonders begünstigt. Mächtig beeinflußt von dem bildenden und läuternden Geist der antiken Kunst, deren nächste Erben sie waren, entwickelte sich ihre bevorzugte künstlerische Anlage um so glänzender, je mehr dieselbe durch Adel der Empfindung, Poesie der Auffassung und plastische Ineinsbildung des Formellen und Geistigen im Kunstwerk unterstützt wurde. Begünstigt durch einen lachenden Himmel, durch glückliche klimatische Verhältnisse und eine reizvolle Natur gestaltete sich, diesen innern Eigenschaften entsprechend, auch ihre äußere Existenz zu einem vorwiegend heiteren und sinnlich schönen, von gesunder Lebensfülle durchdrungenen Dasein. Mit einem Wort: von allen Seiten her wirkten in diesem Lieblingsvolke der Musen fördernde Bedingungen für die blüthenreiche und fruchtbringende Kunstthätigkeit des späteren Mittelalters zusammen; eine Kunstthätigkeit, die alsbald auf die Nachbarvölker in einer ihrer Begabung und Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise bestim-

menden Einfluß übte. So sehen wir denn die Italiener ihr, für die Entwickelung der modernen Kunst bedeutsames Tagewerk zu Anfang des 15. Jahrhunderts mitten im Ausströmen der romantischen Kunst mit voller Hingebung beginnen. Was nun um diese Zeit Männer wie Filippo Brunelleschi für die Architektur, Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti für die Sculptur, so wie Masaccio und Fra Filippo Lippi für die Malerei waren, das wurde etwa 100 Jahre später Palestrina für die Tonkunst, wenn auch zunächst nur für die Vokalmusik, aus der jedoch die Instrumentalmusik sehr bald ihre Lebensnahrung sog.

Die Tonkunst war nicht so glücklich, sich auf mustergiltige Schöpfungen einer antiken Welt stützen zu können, wie die bildenden Künste. Sie ist im Gegensatz zu den letzteren die eigentlich moderne Kunst. Aus den zwar sinnreichen aber doch starren und unfreien kontrapunktischen Gebilden der Niederländer, diesen verdienstlichen Erfindern unserer heutigen Musik, mußte erst etwas Lebensvolles entwickelt, gestaltet werden. Allein es ist nicht zu verkennen, daß der blühende Zustand der übrigen Künste wohl geeignet war, hier den Mangel klassischer Vorbilder einigermaßen zu ersetzen. Palestrina's Wirksamkeit fällt in die Periode des höchsten Aufschwunges italienischer Kunst. Rafael hatte bereits gelebt und gewirkt; Michel Angelo befand sich noch in voller Thätigkeit. Gefühl und Geschmack waren durchgebildet und der große musikalische Reformator des Kirchenstyles wurde gleich allen andern Tonmeistern der Folgezeit durch eine unerschöpfliche Fülle des edelsten Kunststoffes befruchtet.

Es ist genugsam bekannt, welche unvergänglichen Verdienste die Italiener sich in diesem Zeitraume um die Gesangskunst erwarben, nicht minder, welch' einen wichtigen Einfluß sie demnächst auf die Entwickelung und künstlerische Handhabung der Vokal- und Instrumentalformen ausgeübt haben. Dasselbe gilt von ihnen ebensosehr in Betreff des Instrumentenspieles, speciell aber der Streichinstrumente, und unter diesen zunächst wieder der Violine, die sie zuerst einer methodisch kunstgemäßen Behandlung zugänglich machten. Bevor dies indeß geschehen konnte, mußte erst das betreffende Kunstorgan geschaffen werden. Und auch diese Aufgabe fiel ihnen zu. Sie lösten die-

selbe in epochemachender Weise, indem sie mannichfache, bis heute unerreichte Meisterleistungen im Gebiete des Streichinstrumentenbaues hervorbrachten: ein abermaliger Beweis für ihren seltenen Ton- und Formensinn.

Wir wissen durch schriftliche Überlieferung, daß das Geschlecht der Streichinstrumente sehr alt ist. Man hat im Hinblick hierauf die Genesis der Violine um so bereitwilliger bis in die vorchristlichen Zeiten zurückverlegt, als der noch heute gebräuchliche Name „Geige" bereits in der Bibel, wenigstens in der Luther'schen Übersetzung derselben vorkommt. Gleiche Bewandtniß hat es mit dem alten, bis auf unsere Tage im Volksmunde sich erhaltenen Ausdruck „Fiedel", der schon in einem der frühesten Denkmale der altdeutschen Dichtkunst eine Rolle spielt. Und doch ist es ganz unzweifelhaft, daß die Tonwerkzeuge, welche man ehedem „Fiedel" oder „Geige" nannte, nichts weiter mit unserer Violine theilen, als das Princip der mit einem Bogen gestrichenen Saite. Näher betrachtet handelt es sich hier aber um ganz verschiedene Musikorgane, wie wir aus den wichtigsten deutschen Musikschriftstellern des 16. Jahrhunderts schließen dürfen. Diese sind: Sebastian Virdung (Musica, 1511), Agricola (Musica instrumentalis, 1528), und Hans Gerle (Musica und Tabulatur, 1546*). Sie beschreiben unter anderen, im Mittelalter gangbaren Instrumenten die „großen und kleinen Geigen". Diese Tonwerkzeuge, von denen sich in den erwähnten Schriften auch Abbildungen finden, gleichen bei weitem mehr guitarr- und mandolinenartigen Instrumenten, als der Violine. Sehr wesentlich unterscheiden sie sich von dieser bald durch die kürbisartig ausgebauchte Form der Rückseite, bald durch den gänzlichen Mangel des Steges, so daß man nicht im Stande ist, sich von der Applicatur des Bogens eine klare Vorstellung zu machen. Unsere Violine existirte offenbar noch nicht; ebensowenig geschieht indeß der „Viola de bracio" oder „da braccio" schon Erwähnung.

Ein Jahrhundert später als Virdung (1619) veröffentlichte

*) S. Deutsche Musikzeitung v. Jahre 1861 N. 38, H. Nottebohm's Aufsatz „Zur Geschichte der Streichinstrumente" und Abele's Schrift „Die Violine" rc. rc. nebst Abbildungen, Neuburg a/D. 1864.

Michael Prätorius sein „Syntagma musicum". Aus dem Inhalt dieses Werks geht unzweifelhaft hervor, daß er beide ebengenannte Instrumente kannte, denn er spricht von ihnen ausführlich. Es ist also sicher, daß sie inzwischen entstanden waren, wie denn ja auch erwiesenermaßen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Oberitalien Violinen gefertigt wurden. Prätorius giebt für die Streichinstrumente als Gattungsbegriff die Namen „Viola, Geige und Violuntze". Als eine Art derselben wird dann speciell die „Viole de bracio oder de brazzo" angeführt. Weiter erfahren wir, daß „die Kunstpfeiffer in den Städten für die Violen de bracio den Namen Geigen" gebrauchten, und näher erläuternd fügt der Autor hinzu: „Viola de bracio. Viola da brazzo; item Violino da brazzo; Wird sonsten eine Geige, vom gemeinen Volk aber eine Fiddel, vnd daher de bracio genennet, daß sie vff dem Arm gehalten wird". Unverkennbar ist es daher, daß in Deutschland die schon vorhandenen, bisher jedoch für ganz andere Streichinstrumente gebräuchlichen Ausdrücke „Geige" und „Fiddel" auf die neuen Species der „Viola" (heute Viola da braccio) und „Violino" einfach übertragen wurden, während die jetzt allgemein verbreitete Bezeichnung „Violinen" (abgeleitet vom italienischen „Violino") erst später in Aufnahme kam. Dem entsprechend finden sich in dem deutschen Drucke eines weiterhin zu prüfenden Violinenwerkes vom Jahre 1627 die Ausdrücke: „Viola", „Violist" und „Geige". Die Benennungen „Violine" und „Violinist" kommen darin noch nicht vor.

Es kann hier noch die Frage aufgeworfen werden, ob die Hervorbringung der „Viola" und „Violine" gleichzeitig erfolgte, oder ob das eine Instrument aus dem andern entstand, denn wir besitzen keine Nachrichten darüber. Man ist berechtigt Beides anzunehmen; wir sind, ohne einen stichhaltigen Beweis dafür liefern zu können, der Meinung, daß die Violine aus einer Verkleinerung der Viola hervorging. Auf alle Fälle muß die heutige Violine als ein völlig modernes Tonwerkzeug betrachtet werden.

Der Grund für das Dasein der Violine kann kaum in einem andern Umstande gesucht werden, als in dem Begehr, ein dem Tonumfange und Charakter der Sopranstimme entsprechendes Streichin-

strument zu besitzen. Im Mittelalter bestand vielfach der Gebrauch, die einzelnen Stimmen der Vokalcompositionen mit Instrumenten entweder zu begleiten, oder auch allein mittelst derselben auszuführen. Hier nun zeigte die Familie der Streichinstrumente, wir wollen nicht sagen eine Lücke, aber doch einen aus dem erhöhten Bedürfniß der Zeit entspringenden Mangel, welcher befriedigt werden mußte. Wohl mochte man in der alten „Rubebe“ (Rebec*) bereits über ein sopranartiges Instrument verfügen. Doch entsprach dasselbe augenscheinlich nicht mehr den Anforderungen, welche sich im Hinblick auf die staunenswürdigen Fortschritte des Kunstgesanges in Italien allmählig gesteigert hatten.

Gegenwärtig fehlen noch alle genaueren Angaben darüber, wo und wann die ersten Violinen gefertigt wurden. Sicherlich geschah es in Italien, doch schwerlich viel vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Denn erst vom Jahre 1560 ab erhalten wir von Oberitalien her zuverlässige Kunde über den Violinbau. Die Thatsache, daß derselbe von den Italienern zuerst in hingebender Weise cultivirt wurde, und durch sie alsbald seine vollste und reichste Ausbildung erfuhr, steht offenbar mit einer Seite der eigenthümlichen Kunstanlage dieses Volkes in engstem Zusammenhang. Die reiche Stimmbegabung desselben und die daraus folgende Feinfühligkeit betreffs des elementaren Wohlklanges bildeten eine Grundursache dafür. Als zweites Bedingniß tritt dann der Sinn für einfache, plastische und leicht übersichtliche Verhältnisse der Formgebung hinzu. Sehr charakteristisch ist es für den Kunstgeist der Italiener, daß sie an der, von den Deutschen mit außerordentlichem Erfolg bewirkten Ausbil-

*) Fétis spricht in seinem Buche über Stradivari ausdrücklich von einem dreisaitigen 1546 gefertigten Rebec des Andreas Amati, welches sich noch zu Mailand in dem Hause des Cavaliere Carlo Carli befinden soll. Die Fabrikation dieses Instrumentes reicht also bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts. Dann wurde es von der Violine verdrängt. Wäre die letztere aus dem „Rebec“ entstanden, wie Manche glauben, so hätte man für sie sicherlich eine diesem Namen verwandtschaftlich entsprechende Bezeichnung gesucht, und nicht nach dem gänzlich heterogenen Terminus „Violine“ gegriffen, der auf nichts anderes als auf Viola zurückdeutet.

dung und Vervollkommnung des Klaviers*) keinen hervorragenden Antheil nahmen. Die umständliche Mechanik dieses Instrumentes, welche heute eine höchst complicirte und künstliche ist, erregte nicht weiter ihr Interesse, während die Vervollkommnung eines so einfachen Organismus, wie derjenige der Violine, ihre rastlose Thätigkeit beinahe zwei Jahrhunderte hindurch fesselte. Daß dann unter den einzelnen Provinzen Italiens die Lombardei der Hauptschauplatz dieser Thätigkeit wurde, ist ebensowenig als ein Zufall anzusehen. Hier wirkte nämlich die geographische Lage bestimmend ein. Das weitverzweigte Gebiet der Alpen, an dessen Fuß sich die fruchtbare, von einem seit alten Zeiten kunst- und gewerbfleißigen Volksstamme bewohnte Lombardei hinstreckt, lieferte jene treffliche Qualität des Tannenholzes, die für die Oberdecke (Resonnanzboden), den wichtigsten Theil der Violine, ein sehr wesentliches Erforderniß ist.

Das Holz der Gebirgstanne erweist sich jedoch keineswegs durchweg verwerthbar für den Instrumentenbau. Der Standort des Baumes, dessen völlige Reife vorauszusetzen ist, kommt dabei vornehmlich in Frage. Gutes Resonnanzholz bedingt vor allem die Eigenschaften möglichster Dichtigkeit und Homogenität. Die Natur erzeugt sie indessen vorzugsweise in den Regionen der Gebirgswelt, wo Klima und Jahreszeitenwechsel die meiste Stabilität haben, wo Wachsthumperiode und Vegetationsunterbrechung möglichst regelmäßig und gleichförmig alterniren. Ein weiteres Erforderniß ist dürrer, magerer Felsboden, damit der Wuchs mäßig langsam vor sich geht. Eine fette, humusreiche Erdschicht liefert schnell aufschießendes, säftereiches und so zu sagen schwammiges Material, welchem schlechterdings für den Instrumentenbau die nöthige Consistenz fehlt.

Die richtige Auswahl des Holzes fordert von dem Instrumentenmacher eine gründliche Kennerschaft, welche nur durch langjährige Erfahrung und feine Beobachtungsgabe erworben werden kann. In dieser Hinsicht bekunden die italienischen Meister des Geigenbaues, wenigstens diejenigen ersten Ranges ihre Überlegenheit über die Spätergekommenen. Freilich waren sie bei der Wahl ihres Materials we-

---

*) S. Oscar Paul's „Geschichte des Klaviers". Leipzig bei Payne. 1868.

niger beschränkt als die neuere und neueste Zeit. Denn infolge der seit lange schon bestehenden Massenfabrikation von Streichinstrumenten aller Gattungen sind die dazu geeigneten Holzvorräthe so erschöpft, daß wahrhaft gutes Resonnanzholz jetzt zu den Seltenheiten gehört.

Man findet übrigens schon bei den Erzeugnissen italienischer Meister zweiten und dritten Ranges aus dem 18. Jahrhundert häufig die Verwendung eines mittelmäßigen Deckenholzes. Diese Erscheinung dürfte sich indeß mehr auf unzureichende Einsicht der betreffenden Producenten als auf einen damaligen Mangel an brauchbarem Holze gründen. Jedenfalls ist die Thatsache feststehend, daß mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Kunst des Violinbaues sehr schnell in Verfall gerieth, sei es nun, daß die Traditionen der Hauptschulen durch Zufall bald verloren gingen, oder daß die Vertreter derselben ihre Erfahrung und Kunstfertigkeit nicht weiter vererbten.

Es wurde vorhin bemerkt, daß die Resonnanzdecke den wichtigsten Theil der Violine bilde. Hiermit soll keineswegs die Bedeutung der übrigen Violintheile, als Unterdecke, Zargen, Hals, Steg, Stimme und Balken unterschätzt werden. Die vier ersteren derselben werden in der Regel von Ahornholz, die beiden letzteren, gleich der Oberdecke, von Resonnanzholz gefertigt. Bei Fétis findet sich die von Vuillaume herrührende Angabe, daß die Cremoneser Meister ihr zum Geigenbau erforderliches Ahornholz aus Croatien, Dalmatien und sogar aus der Türkei bezogen haben. Es bleibt indessen einfach bei der bloßen Behauptung, deren Werth dadurch relativ gemacht wird.

Selbstverständlich ist es, daß die zweckmäßige Wahl des Materials, so wichtig sie erscheint, doch immer nur erst einen wesentlichen Faktor des Instrumentenbaues bildet. Die übrigen Erfordernisse werden weiterhin allgemeine Andeutung finden.

Als erster Repräsentant des Geigenbaues wird gewöhnlich Gaspard oder auch Gasparo di Salo, nach seinem Geburtsort Salo am Gardasee also benannt, (1560—1610*) angeführt. Diese Annahme

*) Alle Jahreszahlen, die ohne weitere Bemerkung gegeben werden, sind als Arbeitszeit der betreffenden Meister zu nehmen.

erscheint einigermaßen zweifelhaft, wenn man berücksichtigt, daß der Schöpfer der Cremoneser Schule, Andreas Amati, ein Zeitgenosse G. di Salo's war. Wie dem auch sei, G. di Salo ist zugleich als Begründer der Brescianer Schule wenigstens als einer der ersten Violinbauer zu betrachten. Die Violinen desselben haben, wie hoch sie auch von Kennern und Liebhabern geschätzt werden, für die Gegenwart ein mehr kunsthistorisches als praktisches Interesse. Denn die unzweifelhaft ächten und wohl erhaltenen Exemplare dieses Meisters sind höchst selten und dadurch zu sogenannten Kabinetstücken geworden. Dann aber entsprechen sie auch, was ihre Klangfähigkeit betrifft, nicht mehr den hochgespannten Anforderungen der Gegenwart. Ihre äußere Erscheinung läßt, namentlich den Erzeugnissen der Cremoneser Schule gegenüber, gleichfalls unbefriedigt; sie hat etwas ungemein Steifes, Eckiges, man möchte sagen pedantisch Unfreies. Dies darf nicht befremden. Das tonliche Vorbild für die zu schaffende Violine gab, wie schon bemerkt wurde, die Sopranstimme. Welche Bedingnisse materieller und geistiger Arbeit waren hier nicht zuvor zu erfüllen, ehe das von der Natur gegebene Ideal annähernd erreicht werden konnte! Und so sehen wir denn auch, wie das Begonnene noch eines vollen Jahrhunderts bedurfte, ehe es zur Höhe der Ausbildung gelangte. Es war zunächst keine geringere Aufgabe zu lösen, als die innere und äußere Norm des Violinbaues im Wesentlichen aufzufinden und festzustellen.

G. di Salo's unmittelbarer Nachfolger ist der Brescianer Giovanni Paolo Maggini (1590—1640). Dieser wird als ein Schüler des ersteren bezeichnet, doch liegen keine Beweise dafür vor. Lediglich glaubt man aus der mannichfachen Übereinstimmung der Arbeiten beider Künstler auf ein derartiges Verhältniß schließen zu dürfen. Mit den Geigen des Maggini hat es ähnliche Bewandtniß, wie mit denen seines Vorgängers. Sie sind gleichfalls selten geworden, und gelten im Allgemeinen nicht für Instrumente ersten Ranges.

Außer den Genannten werden als zur Brescianer Schule gehörig noch einige Namen angeführt, die indessen unser Interesse nicht erregen, da sie in der Geschichte des Violinbaues keine hervorragende Stelle einnehmen.

Gleichzeitig mit der Brescianer erstand die hochberühmte Schule von Cremona, als deren Begründer Andreas Amati aus einer alten vornehmen Familie der genannten Stadt angesehen wird. Hier erreichte diese Kunst allmählig ihren Culminationspunkt.

Der Name Amati zählt zu jenen Familien, in denen eine bestimmte Kunstthätigkeit mehrere Generationen hindurch vom Vater auf den Sohn forterbt. Andreas Amati, über dessen Leben und Wirken nur spärliche Nachrichten vorhanden sind, darf als ein etwas älterer Zeitgenosse G. di Salo's angesehen werden. Seine fast ganz verschwundenen Violinen, die noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts sehr geschätzt wurden, trugen ein von den Erzeugnissen der Brescianer Schule durchaus abweichendes Gepräge. Dasselbe ist mehr oder minder das durchgehende Kennzeichen der Amatigeigen überhaupt: kleines, gefällig abgerundetes, doch hoch gewölbtes Format und ein dem entsprechender lieblich sanfter Ton von mäßiger Intensität.

Andreas Amati hinterließ zwei Söhne, Hieronymus und Antonius. Von dem ersteren kennt man nur das Todesjahr (1638), von dem letzteren dagegen nur das Geburtsjahr (1550). Beide waren eine Zeitlang gemeinsam thätig, wie die in ihren Arbeiten befindlichen Etiquetten beweisen. Ihre Instrumente können die Abstammung nicht verläugnen. Sie kommen häufiger vor als die ihres Vaters und sind die Dilettantengeigen par excellence.

Eine höhere Stufe der Vollendung errang Hieronymus' Sohn, Nicolaus, geb. 8. September 1596, gest. 12. August 1684, das bedeutendste Glied dieser Familie. Im Wesentlichen blieb er den väterlichen Überlieferungen treu. Allein er vervollkommnete und veredelte zugleich Gestalt und Klangfähigkeit der Geige in einem bis dahin ungekannten Maaße. Die Violinen Nicolaus Amati's, ehedem bei Künstlern und Liebhabern auf's höchste beliebt, werden, wie die besten Erzeugnisse der Brescianer Schule, den heutigen so gesteigerten Ansprüchen an Conzertinstrumente, sehr vereinzelte Fälle ausgenommen, nicht mehr gerecht. Ihrem gleichsam leise verschleierten, doch hinreichend klaren Silbertone von jungfräulichem Charakter mangelt Breite und Sonorität des Klanges, eine Folge der unverhältnißmäßig hoch gewölbten Ober- und Unterdecke. Die Technik der Arbeit ist übrigens vollendet.

Der Sohn des Nicolaus, wiederum Hieronymus benannt, welcher die Reihe der Amati beschließt, nimmt unsere Aufmerksamkeit nicht weiter in Anspruch, da seine wenigen Arbeiten mittelmäßiger Art sind.

Nicolaus Amati fordert unsern künstlerischen Antheil noch insbesondere, weil er der Lehrmeister des Antonius Straduarius, oder Antonio Stradivari, geb. 1644, gest. 19. Dec. 1737, dieses hervorragendsten aller Geigenbaukünstler bis auf unsre Tage ist. Diesem herrlichen Meister wohnte nicht nur ein außerordentliches Genie für seinen Beruf inne; er gehört auch zu jenen unverwüstlichen Kraftmenschen, die bis in ihr hohes Alter unaufhörlich schaffen und wirken. Stradivari überdauerte drei Generationen, und gleichwie Tizian, das Haupt der Venezianischen Malerschule, als neun und neunzigjähriger Greis ein Bild schuf, so fertigte Stradivari, der ruhmreichste Vertreter der Cremoneser Schule, in seinem zwei und neunzigsten Lebensjahre noch eine Violine. Die Entwickelung dieses aus einem Cremoneser Patriciergeschlecht abstammenden Künstlers ist ebenso folgerichtig als glücklich. Zunächst schließt er sich eng an das Vorbild seines Lehrers an, mit einer Genauigkeit, die es erlaubt scheinen läßt, daß seine ersten Gebilde den Namen Amati's tragen. Dann folgt eine längere Periode in seinem Leben, aus der nur wenige Instrumente von ihm vorhanden sind. Fétis ist der Ansicht, daß er sich damals mehr mit Versuchen als mit wirklicher Produktion beschäftigt habe. Man darf dieser Meinung beipflichten, denn es ist gewiß, daß die beispiellosen Leistungen, welche Stradivari später in seinem Fach hinstellte, nur als Resultate eines langjährigen mühevollen Studiums aufgefaßt werden können. Im Jahre 1690, also erst im reiferen Mannesalter, vermochte er auf seiner preisgekrönten Laufbahn mit Sicherheit einen Schritt vorwärts zu thun. Wir sehen ihn indeß auch um diese Zeit noch theilweise an die Überlieferungen der Amati'schen Schule gebunden. Er verändert zwar schon wesentlich die Wölbung und Stärkeverhältnisse der Ober- und Unterdecke, so wie die Lackirung, und bringt dadurch die Violine ihrer Vollendung immer näher; dennoch aber behalten seine Instrumente noch Amati'sche Reminiscenzen, von denen sie sich vor Ablauf eines weiteren Decenniums nicht völlig befreien. Auf der Grenz-

scheide des 17. und 18. Jahrhunderts sodann erblicken wir Stradivari in voller Selbstständigkeit. Seine Instrumente aus den Jahren 1700—1725 tragen den Stempel des eigenen Styles, jenes Styles eben, der ihn zum Meister aller Meister des Violinbaues machte. Die empfangenen Traditionen existiren für ihn nur noch in ihrer Allgemeingiltigkeit; im Besonderen sehen wir ihn durchgängig mit dem vollen Bewußtsein des frei schaffenden Genius verfahren. Die hervorstechendste principielle Modification besteht in der so eben schon angedeuteten flacheren Wölbung der Decken, die in dieser mäßigen Erhebung bei keinem andern einflußreichen Meister des Violinbaues wieder vorkommt. Ihr ist es hauptsächlich zuzuschreiben, wenn der Ton seiner Geigen jene allgemein bewunderten Eigenschaften der Fülle, des Glanzes und Gehaltes erhielt, welche Amati seinen Erzeugnissen nur theilweise und auch nur in geringerem Grade zu geben vermochte.

Stradivari erschöpfte seine Kunst nach allen Beziehungen hin: er schuf das Ideal der Geige. Ihm stand ein sicher treffender Blick für harmonische, man möchte sagen malerische Verhältnisse zu Gebote, und seine kunstgeübte Hand, die nichts Unschönes zu gestalten vermochte, war seinem geläuterten Geschmack unterthan. Sie gab dem Instrumente in seinen Hauptcontouren edle, schwunghafte Linien, deren fein empfundener arabeskenartiger Zug sich auf alle Einzeltheile bis ins kleinste Detail überträgt. Die Wölbungen und Biegungen sind von schöner wellenförmiger Bewegung, die Ausladungen der Backen von schönstem ebenmäßigen Verhältniß und der in seiner Totalität zu vollendeter Plastik durchgebildete Körper endigt mittelst des Halses in einer energisch zusammengezogenen, von gleichsam frei schwebenden Spiralen umflossenen Schnecke, deren elastischer Schwung an sich ein Meisterstück der Bildhauerkunst genannt werden darf. Beschlossen wird der Gesammteindruck endlich durch den Firniß, welcher alle Theile des Instrumentes mit Ausnahme des Halses bedeckt. Dieser Firniß, der trotz aller Bemühungen bis heute noch nicht wieder hergestellt worden ist, dient einerseits zum Schutz des Instruments gegen Witterungseinflüsse, andererseits zur Hebung der äußeren Erscheinung. Jeder der epochemachenden Meister des Violinbaues be-

wahrt auch in dieser Hinsicht seine Eigenthümlichkeit. Nicolaus Amati hat einen klaren Lack von goldgelber, fast blonder Farbe angewendet. Das Colorit des von Stradivari gebrauchten, mehr pastosen Firnisses ist dagegen tiefer und farbensatter: es wechselt zwischen tiefem, bernsteinartig funkelndem Roth und saftigem Kastanienbraun. Dabei ist es zugleich von einem wachsartigen, mattglänzenden und doch wieder auch feurigen Lustre, dessen volle Durchsichtigkeit Textur und Spiegel des mit größter Sorgfalt ausgewählten Holzes in ein um so günstigeres Licht stellt.

Die in jedem Betracht vollendete äußere Erscheinung, welche Stradivari seinen Gebilden zu geben wußte, hätte ihm indeß keineswegs allein schon jene hervorragende Stellung unter seinen Fachgenossen angewiesen, wenn ihm nicht zugleich in dem ausgebildetsten Tonsinne eine Eigenschaft eingeboren gewesen wäre, ohne die seine Instrumente ihren eigentlichen Werth, den Hauptreiz der Klangschönheit nämlich, entbehrt haben würden. Jeder wahre Künstler trägt ein seiner Begabung und Werkthätigkeit entsprechendes Ideal in sich, und unverrückt arbeitet er auf die Verwirklichung desselben hin. Gleichwie der Maler mit seinem innern Auge Bilder sieht, der Musiker mit seinem innern Ohre Melodien und Harmonien vernimmt, also hört der Instrumentenmacher innerlich den elementaren Ton erklingen. Es ist dies nicht irgend ein Ton, sondern ein nach Charakter, Farbe und Gehalt bestimmter Ton, mit einem Wort: ein Tonideal. Je stärker, je mächtiger nun dasselbe in der Seele des gestaltenden Künstlers lebt, je reiner und schärfer es ausgeprägt ist, desto vollkommener wird auch, das technische Vermögen vorausgesetzt, die Klangfähigkeit des von ihm gefertigten Instrumentes sein. Und Stradivari ist auch in dieser wesentlichsten Beziehung, wenn nicht das unerreichte, so doch das unübertroffene Muster. Seine Violinen sind tonbeseelte Kunstorgane, die freilich noch der kundigen Hand des ausübenden Musikers bedürfen, um ihre unvergleichlichen Reize entfalten zu können. Ihr Ton erfüllt die mannichfachsten Anforderungen der Klangschönheit. Er ist sopranartig singend, metallisch kraftvoll, glänzend, edel, und wiederum auch einschmeichelnd süß, sanft und geschmeidig. Sein Volumen ist ungemein concentrirt, und die ihm eigene intensive Energie

verleiht ihm eine bewunderswerthe Tragfähigkeit. Dabei gewährt die eigenthümlich schillernde Tonqualität dem Spieler die Möglichkeit verschiedenartiger Farbengebung, welche trotz des ausgesprochensten Violincharakters an die menschliche Stimme so wie an verschiedene Blasinstrumente, z. B. an die Flöte, Clarinette, Oboe und das Horn erinnert.

So ausschließlich auch für den Hörer der Tongehalt eines Instrumentes in Betracht kommt, so ist er doch keineswegs getrennt von der Formgebung desselben zu denken. Man kann freilich nicht sagen, daß eine Geige schön klingt, weil sie schön aussieht; ihre äußere Schönheit ist etwas durchaus Relatives. Wohl aber ist es erwiesen, daß die Construktion, also die Form des Schallkörpers in inniger Wechselwirkung zum Tongehalt desselben steht. Je zweckmäßiger nun diese Construktion ist, je mehr die einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen in Proportion sich befinden, je harmonischer also die Durchbildung des Geigenkörpers ist, desto mehr muß auch der Tongehalt gewinnen. Diese Thatsache läßt sich bei allen Meistern des Violinbaues beobachten und bei Stradivari zeigt sie sich in höchster Vollendung. Hieraus resultirt mit Evidenz, daß seine Formgebung, welche von Kennern schön genannt wird, keine zufällige, sondern eine nothwendige ist.

Die zahlreichen Nachahmer des Meisters haben nichts unversucht gelassen, in seine Fußtapfen zu treten. Man hat die Violinen Stradivari's nach allen Seiten hin aufs genaueste analysirt, untersucht und ausgemessen; man hat geglaubt auf wissenschaftlichem Wege zu dem Geheimniß seines Verfahrens gelangen zu können, man hat endlich seine Instrumente täuschend copirt, und trotz alledem nicht die gewünschten Resultate zu erreichen vermocht. Sehr natürlich, denn es fehlte die Hauptsache bei diesem Beginnen, der schaffende Geist, welcher sich in den Leistungen Stradivari's so glänzend manifestirt. Es ist den Menschen hier ebenso ergangen, wie in allen anderen Dingen, wo die sklavisch treue, aber seelisch todte Nachahmung an die Stelle freier schöpferischer Thätigkeit tritt.

Die Gegenwart besitzt noch eine beträchtliche Anzahl Stradivari'cher Instrumente, darunter auch Bratschen und Celli; Fétis schätzt

ihre Gesammtzahl auf mehr als 1000. Ein Theil derselben ist nebst den Erzeugnissen anderer italienischer Meister leider durch den Vandalismus unberufener Pfuscherhände zu Grunde gerichtet worden. Es gab nämlich eine Zeit, da man in dem Wahn befangen war, die italienischen Instrumente seien zu stark im Holz, und könnten durch Beseitigung dieses vermeintlichen Übelstandes nur gewinnen. So wurde ein nicht geringer Theil der vorhandenen Instrumentenbestände durch Ausschaben, oder wie der Handwerksausdruck besagt, durch „Ausschachteln" des Resonnanzbodens und der Unterdecke geschwächt und auf diese Weise gewissermaßen degenerirt, ein eben so beklagenswerther als unersetzlicher Verlust für die musikalische Welt. Der Werth guter, unverdorbener Instrumente aus der italienischen Meisterzeit ist dadurch bei dem gesteigerten Bedürfniß der Gegenwart ungemein in die Höhe gegangen. Stradivari soll für seine Geigen mit 4 Louisd'or honorirt worden sein. Zu Anfang dieses Jahrhunderts kosteten sie bereits 100 Louisd'or und gegenwärtig erhebt sich der Preis für eine wohlerhaltene Violine dieses Meisters bis zu 300 Louisd'or und mehr. Nicht selten ist hierbei die Liebhaberei entscheidend, die bekanntlich in Betreff von Kunstgegenständen mitunter an Monomanie grenzt. Man weiß, daß es in der englischen Geldaristokratie Persönlichkeiten giebt, die lediglich des todten Besitzes halber werthvolle oder auch seltene Kunstschätze käuflich erwerben, ohne einmal Anderen den Mitgenuß an denselben zu gewähren. Es sollen unter diesen seltsamen Liebhabern auch einige existiren, die, im Besitz kostbarer Stradivarigeigen, sich dem anspruchslosen Vergnügen widmen, dieselben nicht etwa zu spielen, sondern gelegentlich nur zu besehen. Thatsache ist es jedenfalls, daß die Zahl der intakten noch vorhandenen italienischen Meisterinstrumente für die musikalische Praxis, wenigstens vor der Hand, auf bedauerliche Weise durch einen unfruchtbaren Privatbesitz geschmälert wird.

Was Stradivari nach 1725, also etwa von seinem 80. Lebensjahre ab noch geschaffen hat, läßt mehr und mehr die Schwäche des Alters erkennen. Hauptsächlich von seinen beiden Söhnen Omobono und Francesco, so wie von seinem Schüler Carlo Bergonzi bei der Arbeit unterstützt, war er in dieser Zeit zudem überwiegend auf dem

Wege der Anleitung thätig. Dennoch entsagte er, wie wir gesehen haben, erst ein Jahr vor seinem Tode völlig dem so lange mit vollster künstlerischer Hingebung gepflegten Beruf.

Stradivari's schöpferischer Geist leuchtet noch einmal hell auf in den Gebilden seines besten Schülers, des Cremonesers Joseph Anton Guarnerius (auch Giuseppe Guarneri). Der Name desselben geht wie der Name Amati durch mehrere Generationen. Als Stammvater wird Andreas Guarnerius, geb. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, genannt. Einer der ersten Schüler des Nicolaus Amati, fällt seine Thätigkeit zwischen die Jahre 1650—1695. Er hält sich in seinen Arbeiten zur Hauptsache an die Überlieferungen seines Lehrers.

Als Sohn und Schüler des Andreas Guarnerius folgt dann ein Joseph Guarnerius, 1690—1730, der sich theils an Stradivari, theils an seinen Vetter, den schon genannten gleichnamigen und bei weitem bedeutenderen Giuseppe Guarneri anlehnt. Ein zweiter Sohn des Andreas G., Namens Pietro, dessen Produktionszeit von 1690—1725 angegeben wird, ansässig in Mantua, blieb trotz großen Fleißes gegen die Leistungen seines Bruders zurück.

Ferner erscheint noch ein Enkel des Andreas Guarnerius, gleichfalls Pietro, 1725—1740, Sohn des Joseph, auf dem Schauplatz der Familienthätigkeit, dessen Instrumente denjenigen seines Vaters und Lehrers nahe kommen.

Endlich entsproß aus einer Seitenlinie der Guarnerifamilie das Haupt derselben, der bereits wiederholt genannte Giuseppe Guarneri, mit dem seltsamen Beinamen „del Gesù“, geb. den 8. Juni 1683, gest. 1745. Sein Vater, Johann Baptist, war ein Bruder des Andreas Guarnerius.

Man besitzt von diesem Künstler, den manche Kenner mit Stradivari gleichstellen, Instrumente aus den Jahren 1725—1745. In der That kann ein Theil seiner Geigen mit den besten gleichartigen Erzeugnissen Stradivari's rivalisiren. Ja, diesem wird von den exclusiven Verehrern Guarneri's die Superiorität zuerkannt. Dies ist indeß lediglich Geschmackssache. Genug, daß beide Männer in ihrer Sphäre Außerordentliches geleistet haben. Immerhin muß dem Leh-

rer ein Vorsprung vor dem Schüler, wenigstens in einer Beziehung zuerkannt werden. Wie tüchtig und gediegen auch die besten Violinen Guarneri's gestaltet sind, ihnen mangelt nicht selten die Vollendung der Arbeit. Das Tonvolumen der Guarnerigeigen ist im Allgemeinen scheinbar breiter und namentlich für den Spieler frappanter als das der Stradivarigeigen. Doch fehlt ihm in der Regel das concentrisch Zusammenhaltende und Intensive der letzteren. Auch hat er bei aller Noblesse nicht völlig den vergeistigten Charakter des Stradivaritones. Guarneri adoptirte die flache Wölbung seines Lehrers; in manchen minder wichtigen Beziehungen der Formgebung unterscheidet er sich aber von demselben sehr wesentlich. Über das Leben Guarneri's werden romanhafte Dinge erzählt, allein sie sind nicht verbürgt. So viel geht aber mit Sicherheit aus den durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Berichten hervor, daß er ein unstätes Leben voller Bedrängnisse führte: er scheint eines jener halt- und charakterlosen Genie's gewesen zu sein, die ihren Leidenschaften ergeben, jeder glücklicheren Gestaltung des Daseins gewaltsam entgegenarbeiten. Man hat hierin die Erklärung für die oft nachlässige, wenn auch im Allgemeinen von hoher Begabung zeugende Arbeit gesucht, durch welche die Mehrzahl seiner Instrumente gekennzeichnet ist. Eines der schönsten Exemplare, ehedem Paganini's Favoritgeige, die der epochemachende Virtuose scherzweise „seine Kanone“ nannte, befindet sich infolge testamentarischer Verfügung unter Schloß und Riegel in dem Palazzo municipale zu Genua. Auch sie ist, gleich manchen Stradivarigeigen, durch einen Akt persönlicher Eitelkeit auf immer für die ausübende Kunst des Violinspiels verloren.

Mit Giuseppe Guarneri schließt die Glanzepoche des italienischen Geigenbaues ab. Es folgt nun eine beträchtliche Zahl zum Theil sehr geschickter Männer, die als Nachahmer der vorhandenen Muster thätig sind, aber nur als Instrumentenmacher zweiten und dritten Ranges gelten. Die namhaftesten derselben sind: Alexander G a l i a n u s in Neapel (1695—1725), Lorenzo G u a d a g n i n i in Cremona (1695—1740) und Carlo B e r g o n z i in Cremona (1720—1750), sämmtlich unmittelbare Schüler Stradivari's. Bergonzi gilt als einer der fähigsten Nachahmer des Meisters. We-

nigstens verstand er die Formgebung desselben auf's Täuschendste zu imitiren.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa ein Menschenalter nach Stradivari's Tode, gewahren wir ein allmähliges Erlöschen der Geigenbaukunst in Italien. Die Ausläufer der Hauptstämme sterben ab und kein junger Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Und so völlig hört endlich in Italien jede derartige Thätigkeit auf, daß gegenwärtig dort kaum noch ein mittelmäßiger Handwerker dieses Berufs existirt.

Die einzige Reminiscenz jener Glanzepoche des italienischen Geigenbaues, welche sich heute noch geltend macht, ist die römische und neapolitanische Darmsaitenfabrikation, deren qualitative Ergebnisse immer den Vorzug vor allen andern derartigen Erzeugnissen bewahrt haben. Es scheint, daß in dieser Beziehung Klima und Material von bestimmendem Einfluß sind.

Unter den berühmtesten Instrumentenmachern des 17. Jahrhunderts glänzt auch ein deutscher Name: Jacob Stainer, geb. 25. Juli 1627 im Dorfe Absam bei Hall im Unterinnthale, gest. 1683. Dieser bildete sich in der Metropole des Geigenbaues bei Nicolaus Amati. Seine Violinen wurden ehedem hoch geschätzt; in neuerer und neuester Zeit sind sie jedoch durch die italienischen Instrumente ersten und zweiten Ranges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Stainer's Arbeiten lassen hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung den Einfluß seines Lehrmeisters nicht verkennen, obwohl in ihnen die Schönheitslinie, namentlich was die Wölbung betrifft, etwas eingebüßt hat. Sie sind aber ebenso gediegen als sauber ausgeführt. Der zwar nicht große, doch anmuthige Ton seiner Violinen erinnert gleichfalls an Amati; nur ist ihm nicht völlig die sympathische Noblesse seines Vorbildes eigen.

Jacob Stainer stand als Künstler bei seinen Lebzeiten in ungewöhnlichem Ansehn und nicht minder nach seinem Tode als Hauptbegründer der Tyroler-, mithin einer specifisch deutschen Geigenbauschule. Er hat viele Schüler und Nachahmer gefunden, von denen die erwähnenswerthesten Matthias Albani aus Botzen, geb. 1621, gest. 1673, Egidius Klotz und dessen Sohn Matthäus aus Mitten-

wald sind. Der letztere legte in seiner Vaterstadt den Grund zu der dort betriebenen Geigen- oder richtiger gesagt Streichinstrumentenfabrikation im Großen, und diese ist noch heute die Hauptɐerwerbsquelle der Bewohner des bayrischen, hart an der Tyrolgrenze belegenen Gebirgsstädtchens. Man hat dort das Princip der getheilten Arbeit eingeführt. Abgesehen davon, daß einzelne Betheiligte ganze Instrumente für sich fertigen, besteht im Allgemeinen die Einrichtung, daß der Eine Oberdecken, der Andere Unterdecken, ein Dritter Zargen, ein Vierter Hälse u. s. f., und zwar nicht bloß vorübergehend, sondern Jahr aus Jahr ein, doch nur während der Wintermonate, macht. Diese einzelnen Theile werden in verschiedenen Graden je nach Beschaffenheit der Arbeit von den sogenannten „Verlegern", angesehenen Einwohnern des Orts, honorirt, die mit der Waare einen ausgedehnten, sogar überseeischen Handel treiben. Für die Zusammenstellung der einzelnen Theile zu einem Ganzen giebt es besondere Arbeiter, desgleichen für Lackirung und Montirung der Instrumente. In Mittenwald sind gegenwärtig zwei dergleichen „Verleger", die Handlungshäuser Neuner und Hornsteiner, sowie Baader und Comp. Dieselben liefern ihren Arbeitern zugleich das zum Instrumentenbau erforderliche Holz, welches sie in größeren Partien acquiriren und auf Massenlagern gleichzeitig zum Verkauf für auswärtige Instrumentenmacher vorräthig halten.

Neuerdings wird in Mittenwald sehr über die beeinträchtigende Concurrenz geklagt, welche sich auf die in den beiden sächsischen Städten Klingenthal und Markneukirchen gleichfalls schwunghaft betriebene Instrumentenfabrikation gründet. Diese Ortschaften liefern nämlich noch billigere Waare als Mittenwald, hauptsächlich wohl, weil sie ein geringeres Material verwerthen. Es versteht sich von selbst, daß hier wie dort nur für die gewöhnlichsten Bedürfnisse des großen Publikums gesorgt wird. Man macht zwar in allen genannten Orten Instrumente verschiedener Qualität, doch selbst die beste Sorte ist für einen verhältnißmäßig geringen Preis zu haben.

Wie bedeutend die Instrumenten- und Saitenfabrikation schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts im sächsischen Voigtlande betrieben wurde, zeigt ein Bericht in der Allgem. musik. Ztg. vom Jahr 1800

(Nr. 1). Es finden sich dort folgende Angaben: „In Neukirchen arbeiteten Jahr aus, Jahr ein 78 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratschen, Bässen ꝛc., und 26 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Bögen, 30 an Darmsaiten. In Klingenthal arbeiteten 85 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen. Neukirchen lieferte jährlich 30,000 Bund Saiten, 18,000 Geigen, 50—60 Contrabässe, 6000 Messinginstrumente und 18,000 Violin- und Baßbögen. Doch giebt es Jahrgänge, in denen diese Ziffern (nach Maßgabe der Bestellungen) um Vieles überstiegen werden. In Klingenthal und Umgegend beschäftigt man sich überwiegend mit dem Geigenbau. Das Minimum der dort jährlich gefertigten Violinen beträgt 36,000 Stück".

Jede große Stadt in Deutschland besaß übrigens, seitdem der Geigenbau sich nach und nach verallgemeinerte, wenigstens einen, wenn nicht einige mehr oder minder geschickte Instrumentenmacher. Dieselben bis auf die Gegenwart hinab auch nur annäherungsweise namhaft zu machen, gestattet der Zweck dieser Blätter nicht. Nur noch die allgemeine Andeutung finde hier einen Platz, daß es trotz der ungemeinen, durch die bevorzugte Pflege der Instrumentalmusik bedingten Rührigkeit in diesem Fache, seit Stainer's Zeiten doch niemals zu einer Kunstthätigkeit unter den Deutschen gekommen ist, die sich mit derjenigen der Cremoneser Meister in Parallele setzen ließe.

Frankreich wurde von Italien her etwa um dieselbe Zeit, nur etwas später als Deutschlaud beeinflußt. Zwei Schüler Stradivari's, Médard und Vuillaume von Mirecourt waren es, welche diesen Einfluß vermittelten. Später erscheint auf dem Schauplatz der Thätigkeit Nicola Lupot, geb. 1758 in Stuttgart, gest. 1824 in Paris, dessen Instrumente zu den besten Erzeugnissen des französischen Geigenbaues gerechnet werden. Auch er war vorzugsweise dem Einfluß Stradivari's ergeben, dessen Einwirkungen auf den Streichinstrumentenbau überhaupt sich bis heute erkennen lassen. In neuester Zeit endlich zeichneten sich Gand und Vuillaume in Paris aus. Der letztere, welcher noch thätig ist, hat sich durch seine von Geschmack und ungewöhnlicher Intelligenz zeugenden Arbeiten einen bedeutenden Ruf über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus erworben. In der Lackirung

steht er seinen sämmtlichen Collegen der Neuzeit weit voran. Welchen Rang indessen seine Instrumente, gleich denen einiger seiner namhaftesten Fachgenossen in Deutschland einnehmen, hierüber wird mit voller Sicherheit nur eine spätere Zukunft entscheiden können, da es erfahrungsmäßig feststeht, daß der positive Werth von Streichinstrumenten erst nach langjährigem Gebrauch sich definitiv herausstellt.

Der Antheil, welchen die übrigen Culturländer des westlichen Europa an der Entwickelung des Violinenbaues genommen haben, ist ein zu vereinzelter und untergeordneter, um an dieser Stelle Berücksichtigung zu finden.

Es hat im Laufe der Zeit nicht an neuerungsbeflissenen Naturen gefehlt, die, unbefriedigt von den Meisterleistungen des italienischen Geigenbaues, in Wort und That bestrebt waren, eine neue Aera desselben herbeizuführen. An der Spitze derselben stehen zu Anfang dieses Jahrhunderts die Franzosen Savart und Chanot, die die wunderlichsten Experimente anstellten, um ihrem reformatorischen Drang Luft zu machen. Savart's mehr theoretisch wissenschaftliche Bemühungen sind nicht ganz werthlos, obwohl ihre Resultate keinen Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben. Chanot dagegen, der bestrebt war, durch Thaten zu wirken, hat nur Curiosa zu Wege gebracht, die kaum vorübergehend die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregten. Andere machten für die Violine eine kreis- oder tellerförmige Struktur geltend, noch andere brachten Modelle in ungewöhnlichen Holzarten oder in verschiedenen Metallen zum Vorschein. Alle diese mannichfachen Versuche haben nichts anderes dargethan, als die unübertreffliche Vollendung der italienischen Musterwerke. Man hat die Irrwege erkannt, auf denen man sich eine Zeitlang befand, und jetzt bescheidet man sich in Ermangelung erneuerter selbstständiger Produktion mit der möglichst verständnißvollen Nachahmung des Besten, was die Vergangenheit uns hinterlassen.

Am Schlusse dieser gedrängten historischen Übersicht ist noch ein flüchtiger Blick auf die allmählige Vervollkommnung des Violinbogens, dieses nothwendigen Supplements der Geige zu werfen. Die Form desselben erfuhr seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts nicht weniger als acht Modificationen, die genau im Zusammenhang mit

der fortschreitenden Entwickelung des Violinenspieles selbst stehen. Die letzte sehr wesentliche Umgestaltung ging von François Tourte, einem Pariser, geb. 1774, gest. 1835, aus. Er normirte den Violinbogen in allen Beziehungen, und seine vorzüglichen Arbeiten liefern bis heute das unübertroffene Vorbild für die Bogenfabrikation. Die Stangen der Tourte'schen, aus Brasilienholz gefertigten Bögen vereinigen die Vorzüge der Leichtigkeit, Schmiegsamkeit und Elasticität, ohne doch der erforderlichen Festigkeit zu entbehren. Sie sind trotz der vielen trefflichen Erzeugnisse unserer Zeit, gleich den italienischen Violinen ersten Ranges ein sehr gesuchter, und verhältnißmäßig theurer Artikel, da sie, abgesehen von ihrer, Decennien hindurch bewährten unveränderten Güte, der schönen Tonbildung und correcten Ausführung complicirterer Stricharten in hohem Grade förderlich sind.

Die Kunst

des

Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert.

Italien, Deutschland und Frankreich.

I. Italien.

Seit zwei Jahrhunderten herrscht die Violine mit unumschränkter Macht im Gebiete der Instrumentalmusik. Sie hat während dieses Zeitraumes in rascher Aufeinanderfolge die Führerschaft in der Orchester-, Kammer- und Conzertmusik erobert und selbst das in der Gegenwart so sehr begünstigte Pianoforte vermochte ihre bevorzugte Stellung nicht zu erschüttern oder auch nur zu beeinträchtigen. Beide Instrumente stehen, ohne miteinander zu rivalisiren, vielmehr einander ergänzend da, denn ihre Leistungsfähigkeit ist eine beinahe entgegengesetzte. Wenn das tonarme aber praktische und überwiegend der Musikidee dienende Klavier den vollen Strom der Harmonien in allen Bewegungen und Nuancen erklingen lassen kann, so eignet sich dagegen die Violine, wie kein anderes Instrument, durch schmelzenden Gesang, sinnlich schönen, schwelgerisch üppigen und farbenreichen Tonreiz vorzugsweise zur kräftigen Vermittelung für den seelischen Ausdruck. Sie wirkt in erster Linie mehr auf pathologischem, das Klavier auf ideellem Wege. Diese Eigenartigkeit erklärt auch zum Theil, warum bereits nach den ersten Entwickelungsstadien des Klavierbaues das Wirken eines Bach, Händel und Anderer möglich wurde, während die Anfänge einer wahrhaft kunstgemäßigen Behandlung des Violinspieles mit der höchsten Blüthezeit des Violinbaues zusammenfallen. Die Violinspieler bedurften eben jener sinnlich packenden Tonschönheit, die ihnen erst das reife Produkt des italienischen Geigenbaues gewährte. Schon Corelli bediente sich einer Stradivarigeige*),

*) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Abtheil. 2. S. 84.

zugleich ein Beweis, daß diese Instrumente sofort die vollste Schätzung fanden, denn Corelli starb (1713), als Stradivari in dem Zenith seines Wirkens stand.

Die Kunst des Violinspiels in Italien erscheint wie das letzte Aufleuchten der gesammten Kunstthätigkeit des hochgepriesenen Medicäischen Zeitalters, wie ein Fortklingen der in demselben geborenen kirchlichen und weltlichen Vokalmusik, insbesondere aber der Gesangskunst, die wir am Schlusse des 17. Jahrhunderts bereits auf einer hohen Stufe der Ausbildung finden. Violinspiel und Violincomposition stehen thatsächlich mit allen Erscheinungen der unmittelbar voraufgehenden tonkünstlerischen Thätigkeit in engster Beziehung. Während Palestrina in Rom seine Mission, reformatorisch eingreifend und neugestaltend, erfüllte, erstand der Kunst in Venedig Gabrieli. In Florenz bildeten sich sodann unter den Einwirkungen des klassischen Alterthums die Anfänge der Oper und Neapel wurde durch Carissimi vertreten. In immer stärkeren Fluß geräth nun die zu höherem Leben erweckte tonkünstlerische Stimmung, Meister reiht sich an Meister, und unter den Augen Alessandro Scarlatti's und Lotti's beginnt zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kunst des Violinspiels gleich einem flügge gewordenen Aar ihre Schwingen zu entfalten.

Gewöhnlich wird Corelli als Stammvater und Begründer des kunstgemäßen Violinspieles genannt, und diese Angabe ist richtig, wenn man damit sagen will, daß er der erste epochemachende Meister desselben gewesen sei. Doch eben so berechtigt dürfte die Annahme sein, daß er diese Kunst nicht erst geschaffen, sondern daß in ihm nur, wie die Geschichte öfters zeigt, das concentrirte Resultat einer vorangegangenen Entwickelungsphase entscheidend zu Tage tritt. Hier läßt nun aber die musikgeschichtliche Forschung beinahe noch Alles zu wünschen übrig. Man ist über die Anti-Corelli'sche Periode in violinspielerischer Hinsicht nur sehr unvollkommen unterrichtet; und doch muß man sich für jetzt mit Dem begnügen, was eben erreichbar ist, denn die betreffenden Materialien können nur an Ort und Stelle von kundiger Hand, also in Italien selbst, gesammelt werden.

Wir wollen nicht bis auf einen gewissen Messer Albert zurückgreifen, der nach Gerber's Mittheilungen als einer der berühmtesten

Violinisten Italiens in der ersten Häfte des 16. Jahrhunderts von François I., dem Gönner Benvenuto Cellini's nach Paris mitgenommen wurde. Denn die Geschichte des Geigenbaues zeigt, daß die Existenz der Violine mit Gewißheit nicht vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachgewiesen werden kann. Wahrscheinlich war Albert ein besonders geschickter Violenspieler. Dasselbe dürfte von dem Olivetanermönch Alessandro Romano della Viola gelten, der, ein Zeitgenosse des Vorigen, nach Gerber den Beinamen „Viola" wegen seiner Kunstfertigkeit „auf der Violine", richtiger wohl auf der Viola, erhalten haben soll.

Etwas besser sind wir über den Violinisten und Componisten Biagio Marini unterrichtet, der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Brescia geboren, daselbst 1620 Domcapellmeister war. Seine Arbeiten müßten ohne Frage, wenn man ihrer habhaft werden könnte, wichtige Aufschlüsse über die früheste Entwickelung des Violinspiels und der Violincomposition geben. Sie bestehen (nach Gerber's neuem Lexicon) in folgenden Werken: 1) Arie, Madrigali e Correnti à 1, 2 e 3 voci, Venezia 1620. (Der Ausdruck „voci" ist hier offenbar mit Instrumentalparthie zu übersetzen.) 2) Musiche da Camera à 2, 3 e 4 voci. 3) Madrigali sinfonie à 2, 3 e 4. — 4) Musiche à 1, 2, 3, 4 e 5. — 5) Sonate, Canzoni Passemezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, Ritornelli, à 1, 2, 3, 4, 5 e 6. — Marini hat auch Vokalcompositionen geschrieben. Er kam 1624 infolge eines vom Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm (Neuburgische Linie) an ihn ergangenen Rufes nach Deutschland, muß jedoch später wieder nach Italien zurückgekehrt sein, da er 1660 in Padua starb, wie in Cozzando's „Libreria Bresciani" angegeben ist.

Bestimmte Haltpunkte bietet uns erst Carlo Farina, der nach Mitte des 16. Jahrhunderts in Mantua geboren, 1626 als Violinist in die Dienste des Kurfürsten von Sachsen trat. Es sind freilich eben so wenig Nachrichten über seine Leistungen als Violinspieler, wie über sein Leben vorhanden. Allein seine Berufung nach Dresden beweist, daß er, gleichwie Marini, eine für die damalige Zeit ungewöhnliche Erscheinung gewesen sein muß. Bei Gerber wird

die Notiz gegeben, daß Farina zu Dresden im Jahr 1628 „eine Sammlung von Sonaten (?) und Pavanen" veröffentlicht habe. Diese Angabe ist indessen ungenau. Wenigstens findet sich von diesem Künstler auf der Königl. Bibliothek zu Dresden nichts weiter, als eine im Jahre 1627 gedruckte Sammlung vierstimmig gesetzter Tanzstücke und Arien nebst einem „Capriccio stravagante", deren vollständiger Titel lautet: „Ander Theil Newer Gagliarden, Couranten, Frantzösische Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand seltzsamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie gesehen worden, Sampt etlichen Teutschen Täntzen, alles auf Violen anmutig zugebrauchen. Mit Vier Stimmen. Bestellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachssen bestalten Violisten. Cantus. Dreßden, gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. In Vorlegung des Authoris. Anno M. D. C. XXVII". — Von diesem 30 Musikstücke enthaltenden Werke ist leider nur die erste Violinstimme, der „Cantus" auf unsre Zeit gekommen. Die Notirung ist im G-Schlüssel und in den italienisch geschriebenen Anmerkungen des Autors wird ausdrücklich der Terminus „Violino" gebraucht, den der Uebersetzer mit „Geige" wiedergiebt. Die Vorrede enthält das Datum: „Dreßden den 1. Januarij Anno 1627".

Vorzugsweise nimmt unser Interesse das „extravagante Capriccio" in Anspruch, weil es umfänglicher und mannichfaltiger ist, als die übrigen 29, meist 2- und 3theiligen, doch noch nicht suitenmäßig geordneten Tanzstücke und Arien. Da sich ein Musikstück bekanntlich nicht beschreiben läßt, wie oft dies auch, namentlich in neuester Zeit versucht worden ist, so beschränken wir uns hier auf einige sachgemäße Bemerkungen. So wenig man mit absoluter Gewißheit aus einer einzelnen Stimme die tonkünstlerische Beschaffenheit des Musikstückes, zu dem sie gehört, bestimmen kann, eben so wenig vermag man aus dieser Violinpartie mit voller Bestimmtheit ein unbedingtes Urtheil über Werth und Gesammtgestaltung des „Capriccio stravagante" zu fällen, denn es fehlen die drei anderen harmoniebestimmenden und formergänzenden Partien. Doch ist im Hinblick auf das Vorhandene der Schluß gestattet, daß Erfindung und Struktur des Ganzen nach keiner Seite hin die Grenzen einer nur

primitiven Bildweise überschreiten. Die Violincomposition lag eben noch in der Kindheit. Der Autor findet zwar schon für diese und jene Empfindung, namentlich, wo er sich an Gegenständliches anlehnt, einen bestimmten Ausdruck, dieser ist aber musikalisch höchst unbedeutend. Wir erkennen jedoch in der größtentheils aphoristischen, entfernt an die freie Rondoform erinnernden Satzbildung die Anläufe zu wohlgegliederter melodischer und figurirter Behandlung. Positive Einblicke gewinnt man in die sich klar offenbarende Violintechnik jener Zeit, deren ganzer Reichthum hier auf sehr bemerkenswerthe Weise entwickelt wird. Die erste Lage ist selbstverständlich das Terrain, auf welchem der Gedankengang des Componisten sich fast ausschließlich bewegt. Nur zweimal wird dieselbe im Verlauf des Stücks zu Gunsten der dritten Lage verlassen. Der Componist wagt sich schon bis zum $\bar{\bar{d}}$ und damit bis zu jener Tonhöhe hinauf, die demnächst noch lange die streng innegehaltene Gränze für das Violinspiel bildet. Er giebt auch eine genaue Erklärung darüber, wie der Lagenwechsel zu bewerkstelligen sei. Diese Erläuterung befindet sich am Schlusse des Werks unter anderen Anmerkungen über den Vortrag des Capriccio, die, so sehr sie unsre Lachlust reizen, den tiefen Ernst nicht verkennen lassen, mit dem der Verfasser seinen Stoff behandelt. Hier nur eine Probe davon: „Das Katzengeschrey anlanget wird folgender gestalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten stehen, mehlichen vnterwartz zu sich zeuhet, da aber die Semifusen geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack vffs ärgste und geschwindeste als man kan fahren, auff die weise wie die Katzen letzlichen, nach dem sie sich gebissen vnd jetzo außreissen, zu thun pflegen." Ähnliche Fingerzeige giebt der Verfasser für die Ausführung der Doppelgriffe und des Tremolo, so wie für die Imitation des „Flautino", des „Fifferino della Soldadesca" (Soldatenpfeifchen), des „Hundegebelles" (il Cane) und der Chitarra spagnuola, ein Beweis, daß die damit verbundenen Spielarten etwas ganz Unerhörtes waren, wie denn auch der eben mitgetheilte Titel besagt.

Man ersieht aus vorstehenden Citaten, daß das Experiment der Tonmalerei, auf crassem Materialismus beruhend, hier noch an die

Stelle freier musikalischer Erfindung tritt. Sicher geschah dies aber nicht mit dem principiellen Bewußtsein, welches unsre heutigen Programmmusiker bei ihren ebenso pretentiösen als erfolglosen Entwürfen in Ermangelung wirklicher Schöpfungskraft leitet. Carlo Farina mußte aus der Noth eine Tugend machen. Wo sollte er auch den Stoff zu tonkünstlerischem Schaffen (so weit hier von einem solchen die Rede sein kann) hernehmen, wenn er sich vorübergehend von den damals üblichen Tanzformen und der so maaßgebenden Vokalcomposition zu emancipiren suchte. Seine Zeit hatte noch keinen Ausdruck für die Leidenschaften der Seele, für das „Freudvoll und Leidvoll" der tondichterischen Stimmung, die den später sich so reich offenbarenden Geist der Musik als Sonderkunst kennzeichnet. Wir dürfen es ihm wahrlich nicht als ein Sacrilegium an der Kunst anrechnen, wenn er, in der Wahl der Mittel sich völlig vergreifend, seine Zuflucht zu Objekten nahm, die außerhalb der Sphäre des tonkünstlerischen Gestaltens liegen, und mit dem innern Wesen der Musik nichts gemein haben. An sich völlig werthlos, liefern diese Experimente indessen nicht nur den Beweis, daß man schon frühzeitig die vielseitige Ausdrucksfähigkeit der Violine erfaßt hatte; sie bekunden gleichzeitig den Drang nach charakteristischer Tonsprache.

Dieses Merkmal fehlt einer andern Violincomposition aus derselben Zeit noch gänzlich. Sie findet sich in Paolo Quagliati's „La sfera armoniosa", einem zu Rom im Jahre 1623 veröffentlichten, aus ein- und zweistimmigen weltlichen Gesängen bestehenden Werk, in dem die Violine nicht nur vereint mit der Singstimme, sondern auch in einer Toccata allein mit Begleitung der Teorbe zur Verwendung kommt. Es ist ein zweistimmiger, aus einigen 50 Takten bestehender kümmerlicher Tonsatz von ganz untergeordneter kontrapunktischer Bedeutung. Der Violinstimme sind meist langausgehaltene Noten gegeben, deren melismatische Ausschmückung jedenfalls nach damaliger Sitte dem Spieler überlassen war.

In beiden berührten Musikstücken haben wir die bescheidenen Anfänge der Violincomposition vor uns. Der harmlos naive Charakter derselben zeigt, in wie engen Grenzen sich der menschliche Geist zuerst dem neuen Instrument gegenüber bewegt. Er läßt ein Tasten,

ein Umherfühlen und Suchen nach verschiedenen Seiten erkennen, das noch zu keinem entschiedenen Resultate führt. So unsicher und unscheinbar aber auch diese Anfänge sind, so liegen in ihnen die Keime der schnell aufsprossenden Saat verborgen, die nach verhältnißmäßig kurzem Wachsthum schon ihre duftende Erstlingsblüthe entfaltet.

Nach Carlo Farina treten einige hervorragende italienische Violinspieler auf, von deren Wirken wir nur theilweise und ungenaue Kenntniß haben. An ihrer Spitze steht Antonio Veracini, Onkel des später Aufsehn erregenden Francesco Maria Veracini, geboren gegen Mitte des 17. Jahrhunderts zu Florenz. Er veröffentlichte drei verschiedene Sonaten-Werke für Violine*), deren erstes bereits 1662 im Geburtsort des Componisten gedruckt wurde. Diese gänzlich verschollenen, wenigstens in Deutschland nicht zu erlangenden Compositionen bilden wahrscheinlich wichtige Verbindungsglieder zwischen Farina's Zeit und den folgenden Künstlern. Dieselben sind schon Zeitgenossen Corelli's. Als solche mögen sie hier Berücksichtigung finden, ehe das universell eingreifende Wirken des eben Genannten ins Auge gefaßt wird. Wir nennen zuerst Farinelli, nach Fétis der Bruder, nach Mattheson der Onkel des gleichnamigen berühmten Sängers, der bekanntlich auch als Carlo Broschi in der Geschichte der Gesangskunst figurirt. Man kennt weder Geburtszeit, Geburtsort noch Tod Farinelli's, der um 1681 am Hannover'schen Hofe als Conzertmeister angestellt war. Über seine dortige Thätigkeit berichtet ein damaliger Beobachter gelegentlich**): Die Französischen Violinisten spielten, wie gewöhnlich, recht vortrefflich, und die ganze Abend-Tafel durch ließ Herr Farinell die Arien des berühmten Lullii hören, welcher alles durch seine angenehme Symphonie in Verwunderung setzte. Chrysander fügt dem hinzu: „Farinelli selbst, der in dieser Zeit eine Reise nach Copenhagen that und von dem dortigen Könige in den Ritterstand erhoben wurde, hat keine größeren Werke bekannt gemacht, vielleicht gar keine solche geschrieben, er hatte seine Stärke in Tänzen und dergleichen Munterkeiten. Ein kleiner Tanz, der nicht

*) Fétis giebt den vollständigen Titel derselben.

**) S. Chrysanders Händel Bd. 2. S. 483.

einmal ihm gehört, sondern spanischen Ursprunges, Follia d. i. Thorheit, genannt, trug seinen Namen am weitesten; sein Verdienst dabei war, daß er die einfachen Töne für sein Instrument benutzte, um darüber zu phantasiren. Später schrieben noch mehrere englische und italienische Musiker Variationen über die kleine Melodie; man nannte die ganzen Musikstücke Folies, musikalische Phantasien. Die bedeutendsten sind die von Corelli und Vivaldi. Farinelli war eine merkwürdige Persönlichkeit und hatte auch eine starke politische Ader. Man weiß aber nicht einmal seinen Vornamen. Muthmaßlich war es derselbe Künstler, der zu Toulouse einem Mitbewerber freiwillig die Capellmeisterstelle abtrat; denn ohne in Frankreich gewesen zu sein, hätte er als Italiener in Deutschland doch wohl nicht einer der Heerführer der französischen Musik werden können. In Hannover finden wir ihn schon 1680. Er war reiner Instrumentalcomponist und nahm dem Steffani gegenüber, der als solcher niemals bedeutend war, noch sein wollte, eine ganz selbstständige Stellung ein. Ich sagte schon vorhin, daß zu dieser Zeit Instrumentalmusik und französische Musik für gleichbedeutend galt".

Etwas besser sind wir über Giuseppe Torelli (gest. 1708) unterrichtet, der seit 1685 in Bologna an der Petroniuskirche angestellt und außerdem als Componist für sein Instrument sehr thätig war. Ihm wird die Erfindung des Violinconzertes zugeschrieben. Wenn man hinzufügt, daß das eigentliche Verdienst hierbei dem Erfinder der Sonatenform zufällt, so wird dies Torelli's Ruhm nicht auslöschen, sondern nur auf das richtige Maaß der Anerkennung zurückführen. Das Violinconzert ist zunächst weiter nichts, als die Ausbeutung der Sonatenform für mehrere conzertirende Stimmen, also für's Ensemblespiel, bei dem die erste Violine naturgemäß die Führung übernimmt. Die Frage aber, wer die ersten Versuche zur Bildung der Sonatenform gemacht hat, bleibt eine offene, so lange nicht sämmtliche noch vorhandenen Instrumentalwerke aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts durchforscht sind.

Der Name „Sonate" kommt vielfach schon im 16. Jahrhundert vor, doch darf man dabei nicht an den Gattungsbegriff denken, der sich später mit diesem Wort verband. Michael Prätorius erklärt sich

in seinem schon citirten „Syntagma" Bd. III. S. 22 folgendermaßen über diesen Terminus*): „Sonata â sonando, wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrieli's vnd andern Autoren Canzonibus vnd Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines Erachtens dieses der Unterschied, daß die Sonaten gar gravitetisch vnd prechtig auf Motetten Art gesetzt sind; die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich vnd geschwinde hindurch passiren. Auch mit dem Wort Sonata oder Sonada wird der Trommeter zu Tisch- vnd Tantzblasen genennet". Man sieht, diese Erklärung, die sich bei spätern Schriftstellern, wie bei Speer, Ahle, Fuhrmann, Niedt und Walther auf ähnliche Weise wiederholt, ist vieldeutig. In Frankreich verstand man im 17. Jahrhundert und noch später unter dem Namen Sonate, wenigstens der Kammersonate dasjenige, was wir Suite nennen, wie aus Sebastian de Brossard's musikalischem Lexicon (Paris, 1703) hervorgeht. Dieser Autor sagt, nachdem er den Unterschied zwischen der Kirchen- und Kammersonate hervorgehoben, von der letzteren: „Die zweite Art enthält die sogenannten Kammersonaten, d. h. die für das Zimmer bestimmten. Es sind eigentlich Reihefolgen von mehreren zum Tanz geeigneten Stücken in derselben Tonreihe oder in demselben Ton. Gewöhnlich beginnen solche Sonaten mit einem Vorspiel — Prelüde — oder einer kleinen Sonate, welche als Einleitung für die übrigen Sätze dient, und darauf folgt eine Allemande, eine Pavane, eine Courante, so wie andre ernste Tänze und Arien. Hierauf aber die Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne und heitere Arien. Alles in der nämlichen Tonart oder dem gleichen Ton gehalten und hinter einander gespielt, bildet eine Sonata da Camera". Die „Sonata da Chiesa" unterscheidet sich nach Brossard „von der sogenannten da Camera oder dei baleti in der Art, daß die Sätze derselben als Adagio, Largo u. s. f. mit Fugen gemischt sind, letztere bilden das Allegro, während die einzelnen Stücke der Kammersonaten nach dem Präludium aus Sätzen in festbestimmter

*) Vergl. auch Becker's „Hausmusik" im 16., 17. u. 18. Jahrh. Leipzig, 1840.

Folge bestehen, z. B. einer Allemande, einer Courante, einer Sarabande und einer Gigue, oder auch wohl nach dem Vorspiele aus einer Allemande, einem Adagio, einer Gavotte, einer Bourée oder Menuett".

Die Entstehungsweise der Violinsonate da camera anlangend, kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daß der erste Impuls dazu von der Tanzmusik ausging. Als ergänzendes Moment trat dann für die monodische Gestaltungsweise eine wichtige Beeinflussung durch die weltliche Vokalmusik, namentlich durch das Madrigale hinzu, während das Wesen der Kirchensonate überwiegend durch die geistliche Musik bestimmt wurde.

Torelli veröffentlichte bereits 1686 ein „Concerto da Camera" a due Violini e Basso (op. 2), dem im folgenden Jahre eine „Sinfonia"*) à 2, 3 und 4 istromenti (op. 3) folgte. Andere Werke von ihm sind: Balletti da Camera a tre, 3 Violini e Basso continuo (op. 1). — Concertino per camera a Violino e Violoncello (op. 4). — Sei Sinfonie a tre e sei Concerti a quattro (op. 5). — Concerti musicali a quattro (op. 6). — Capricci musicali per camera a Violino e Viola, ovvero Arciliuto (op. 7). — Concerti grossi con una pastorale per il Santissimo natale (op. 8). — Letzteres Werk, welches ein Jahr nach dem Tode des Componisten von dessen Bruder in Bologna veröffentlicht wurde, soll nach Fétis (Biographie universelle) „das schönste Ruhmeszeugniß" Torelli's sein. Es enthält 12 Conzerte für zwei conzertirende Violinen, Viola und Basso continuo.

Torelli beschloß seine Künstlerlaufbahn nicht im Vaterlande, sondern zu Anspach, wohin er 1703 als Conzertmeister an den markgräflichen Hof berufen wurde. Er starb hier nach fünfjährigem Wirken. Seine Violincompositionen, von denen ein Theil in der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen abschriftlich (darunter auch Kammersonaten für eine Violine und Baß) zu finden ist, lassen einen sehr großen Fortschritt gegen Farina's Arbeiten, namentlich in formeller Hinsicht erkennen. Ihre Gestaltung zeigt bereits eine bedeu-

*) Bekanntlich verstand man ehedem unter „Sinfonia" eine mehrstimmige Instrumentalcomposition, bei der es nicht auf die Solo-Leistung eines besonderen Instrumentes abgesehen war.

tende Gewandtheit. Die Form ist bei ungezwungener Anwendung contrapunktischer und imitatorischer Arbeit knapp und übersichtlich, der Gedankengang einfach, fließend und zugleich von charakteristischem wenn auch nicht tieferem Ausdruck. Torelli's überwiegend formelles Talent offenbart sich in der bestimmten Fassung der Hauptmotive, so wie in der klaren Führung des freilich noch nicht scharf gegliederten Satzbaues. Das Figurenwesen, gleichmäßig auf der diatonischen Scala und dem gebrochenen Dreiklang beruhend, zeigt sich natürlich entwickelt, schlank und rhythmisch belebt. Die langsamen Sätze stehen gegen die schnellen entschieden zurück. Sie sind meist kurz, und wie es scheint, nur des äußeren Gegensatzes halber da. Offenbar hatte der Tonsetzer hier noch keine Empfindung auszusprechen.

Torelli gehört zu den italienischen Violinmeistern, die theils durch schöpferisches Wirken, theils durch unmittelbare Lehre einen bemerkenswerthen Einfluß auf die Entwickelung deutschen Violinspieles ausüben. Es wird deshalb noch weiterhin seiner zu gedenken sein.

Eine wie bedeutsame Erscheinung für die Kunst des Violinspieles Tommaso Vitali in Bologna war, ersehen wir aus der vereinzelten Composition, die uns von ihm augenblicklich zu Gebote steht*). Hier offenbart sich bereits ein durch Charakter, Stimmung und Schwung hervorragendes Schaffen, das seinen Schwerpunkt in der harmonisch modulatorischen Behandlung findet. Aus dem kurzen, scharf rhythmisirten Thema ist eine Reihe contrastirender Variationen entwickelt, deren oft reiche ornamentale Figurationen keineswegs als äußerliche virtuose Zuthat, sondern vielmehr als nothwendige, folgerichtige Entwickelungsglieder des Grundgedankens erscheinen. Dieses Musikstück darf als ein glücklicher Vorläufer der bekannten Bach'schen Ciaccona für Violine Solo gelten, die uns freilich erst die Tiefen des tondichterischen Schaffens erschließt.

In Bologna geboren, wirkte Vitali mehrere Jahre als Orchesterchef bei der Hofmusik in Modena. Man rühmt ihm nach, daß er viele gute Schüler gebildet habe, doch werden dieselben nicht nahmhaft

*) Es ist die von Ferd. David bearbeitete, neuerdings bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene Ciaccona.

gemacht. Von seinen Compositionen veröffentlichte er 5 Werke für 2 und 3 Instrumente. Das letzte derselben, opus 5, erschien 1693 unter dem Titel „Sonate a Due Violini col Basso per Organo“ zu Modena.

Nicht minder wichtig für uns ist Bartolomeo Girolamo Laurenti, geb. 1644 zu Bologna, (nach Gerber ein Geistlicher,) der zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts als Violinspieler und Componist in hohem Ansehn stand. Er war bis zu seinem Ende (18. Jan. 1726) erster Violinist an der Hauptkirche Bologna's S. Petronio. Gedruckt wurde von ihm 1691: Sonate per camera a violino e violoncello, op. 1, und 1720: Sei concerti a tre cioè violino, violoncello et organo. Sein Sohn Girolamo Nicolo, gleichfalls ein tüchtiger Violinist, war Schüler Torelli's und Vitali's, und auch beim Orchester von S. Petronio angestellt. Man kennt von ihm 6 Conzerte für 3 Violinen, Viola, Violoncello und Orgel. Er starb den 26. December 1752 zu Bologna.

Ein anderer nahmhafter Meister jener Zeit ist Carlo Antonio Marini, der in Bergamo, seiner Geburtsstadt, als Violinist an der Kirche St. Maria Maggiore angestellt war. Es existiren von ihm im Druck 12 Sonaten (op. 3), von denen die ersten acht für 2 Violinen, Violoncello und Basso continuo, die übrigen dagegen für 6 Instrumente gesetzt sind. Dies Werk erschien 1696 zu Venedig. Außerdem werden noch Balletti alla Francese (op. 5) für 3 Instrumente (1699), 12 Sonaten (op. 6 und 7) für 4 und 6 Instrumente, und 12 Sonaten für Violine Solo und Basso continuo (op. 8) von seiner Arbeit genannt.

Endlich ist hier Giovanni Battista Bassani, angeblich Corelli's Lehrmeister, geb. in Padua gegen 1657, anzuführen. Er wird als ein Schüler des Franziskanerpriesters und Operncomponisten Castrovillari bezeichnet. Nachdem er dann mehrere Jahre als Capellmeister an der Kathedrale zu Bologna gewirkt, wurde er in gleicher Eigenschaft nach dem nahen Ferrara berufen, wo er 1716 starb. Fétis ist der Meinung, daß seine zwischen 1680 und 1710 veröffentlichten Kirchen- und Instrumentalwerke, die leider in Deutschland nicht vorhanden sind, ihm einen ausgezeichneten Platz unter den besten

zeitgenössischen Musikern sichern. Uns interessiren zunächst seine Violincompositionen, von denen folgende zwei Werke hervorgehoben werden: Sonate da camera, cioè Baleti, Corenti, Gighe e Sarabande a Violino e Violone ovvero Spinetta, con il secondo Violino a benplacito (op. 1.) und Dodici Sonate a due Violini e Basso (op. 5). Von letzterer Sammlung sagt der französische Autor: „Cet ouvrage est excellent; le style est noble, pathétique et la facture élégante et pure“. Bestätigt sich dies Urtheil, so werden sich bei der nahen Beziehung Corelli's zu Bassani höchst wahrscheinlich wichtige Einflüsse aus den Werken des letzteren auf die künstlerische Entwickelung des ersteren nachweisen lassen.

Die Wirksamkeit der so eben betrachteten Meister liefert den Beweis, daß das italienische Violinspiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon allgemeinere Vertretung gefunden hatte. Wir sehen, daß nach dem Auftreten Farina's in Mantua, fast gleichzeitig Florenz, Bologna, Bergamo, Modena, Padua durch nahmhafte künstlerische Persönlichkeiten sich hervorthaten. Unter diesen Städten nahm Bologna unbestritten den ersten Rang ein: es glänzte zum zweiten Male, wie schon früher durch seine Malerschule, so jetzt für eine Weile durch sein Musikleben. Den Mittelpunkt desselben bildete die 1666 gegründete Philharmonische Gesellschaft, deren Mitglied oder gar Präsident zu sein, für eine besondere Auszeichnung galt. Viele der besten Musiker des damaligen und späteren Italiens gehörten ihr an, namentlich wenn sie in Bologna selbst lebten, und als der Pater Martini (geb. 1706, gest. 1784,) durch seine theoretische Gelehrsamkeit die altberühmte Metropole akademischer Bildung zu einem tonkünstlerischen Areopag Europa's erhoben hatte, dem sogar Mozart sich unterwarf, stand Bologna auf der Höhe seines musikalischen Ansehens. Außerdem hatte der Ort längere Zeit hindurch neben Venedig durch den dort schwunghaft betriebenen Notendruck Bedeutung, welchen freilich demnächst zur Hauptsache, wie hier vorgreifend bemerkt sei, Amsterdam, London und Paris, namentlich in Betreff der Violinliteratur an sich rissen.

Das Violinspiel war nun in Italien so weit vorgeschritten, daß sich förmliche Centralpunkte für dasselbe bilden konnten, die von ein-

heimischen und auswärtigen Talenten aufgesucht wurden, um die befruchtende Lehre eines bestimmten tonangebenden Meisters hinauszutragen in die weite Welt. Den Reigen eröffnet hier

Die Römische Schule,

deren Stifter Arcangelo Corelli ist. Wer sich eine annähernde Vorstellung von dem hohen Ansehen machen will, in welchem Corelli bei seinen Zeitgenossen, und namentlich bei römischen Kunstmäcenen stand, mag uns für einen Augenblick in das Pantheon zu Rom, diesen durch den päpstlichen Stuhl zu einer modernen Kirche und Ruhmeshalle umgewandelten heidnischen Tempel folgen. Hier ruhen links vom Eingange, neben Rafael's Asche die irdischen Überreste des beinahe vergötterten Violinmeisters, dem man die überschwenglichen Epitheta „Princeps musicorum", „Maestro dei Maestri" und „virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi" beilegte. Dort ist Corelli's Gedächtniß für die Nachwelt auf einer Marmortafel mit vergoldeter Schrift also verewigt:

D. O. M.
Arcangelo Corellio e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis
Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia
Marchioni de Ladensbourg
Quod Eximiis Animi Dotibus
Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia
Summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris Nationibus Admirationi fuerit
Indulgente Clemente XI P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.
Vic. Can.
Et Galliarum Protector
Liiristi Celeberrimo
Inter Familiares suos jam diu adscito
Ejus Nomen Immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX.
Obiit VI Id. Januarii Anno Sal. MDCCXIII.

An dieser geweihten Stelle wurde der Jahrestag seines Todes so lange feierlich begangen, als noch ein Schüler Corelli's in Rom vorhanden war. Diesem fiel dabei das Ehrenamt zu, die zu Gehör gebrachten ausgewählten Compositionen seines Meisters nach den überkommenen Traditionen zu leiten. Man sieht, es hatte sich ein förmlicher Corelli-Cultus ausgebildet. Derselbe mag unserer Zeit einigermaßen übertrieben erscheinen, da es doch nur ein Violinspieler war, dem er galt. Allein es darf ruhig ausgesprochen werden: Corelli's Mitlebende würdigten seinen Genius ganz richtig, gleichsam als ob sie vorausgeahnt hätten, welche wichtige Rolle das Instrument, dem der Meister erst die höhere Weihe des Kunstadels gab, weiterhin noch spielen sollte. Wie schwer und verdienstlich es auch sei, ein Bauwerk aus rohem Material entstehen zu lassen, leichter ist es in gewisser Hinsicht immer, als Plan und Grundriß desselben zu schaffen, den Modus unverrückbar festzustellen, nach welchem gebaut werden soll. Und dies ist Corelli's unvergängliches Verdienst. Er hat mit echtem Künstlersinn die wesentlichsten Grundzüge des Violinspiels so wie der Violincomposition, insbesondere aber der Violinsonate festgestellt, und damit der musikalischen Welt ein unzerstörbares Fundament hinterlassen, auf dem die Entwickelung dieser Kunst Schritt vor Schritt erfolgen konnte.

Zunächst beschäftigt uns Corelli's schöpferische Thätigkeit. Aus ihr ergiebt sich, daß er die Umbildung der Suitenform zur Sonatenform bewerkstelligte. Beide Arten der Gestaltung finden sich bei ihm in bunter Mischung, namentlich in den „12 Sonate da Camera à Tre" (zwei Violinen und Baß) seines vierten Werkes. Hier zeigen die verschiedenen Sonaten eine eigenthümliche, scheinbar planlose, aber doch wohl absichtliche Vereinigung langsamer und schneller Tonstücke mit Tänzen mannichfachen Charakters zu einem Ganzen. Die vierte Sonate z. B. enthält Preludio (Grave), Corrente (Allegro), Adagio und Giga (Allegro). Diese Folge ist jedoch nicht feststehend: Es wechseln in den übrigen Sonaten desselben Werkes gehaltene und bewegte Tonsätze freier Erfindung mit Allemanden, Sarabanden, Gavotten und Gigen in verschiedener Ordnung. Nur das Anfangsstück (Preludio) ist durchweg entweder ein Grave, Largo oder

Adagio. Auch darin geht Corelli von dem Herkommen ab, daß er mehrfach schon den langsamen Mittelsatz seiner Sonaten (vorzugsweise aber in op. 5) in eine der Haupttonart des ganzen Stücks entsprechende Paralleltonart stellt.

In dem dritten, gleichfalls für 3 Instrumente gesetzten Werk des Meisters ist mit Ausnahme der zwölften Sonate ausschließlich die vier- oder vielmehr zweitheilige Sonatenform angewendet. Meist beginnt der Componist mit einem langsamen Satz, dann folgt ein Stück von schneller Bewegung, das mit einem zweiten Allegro durch ein kürzeres, gleichsam nur überleitendes Adagio verbunden ist. Hier wird eine Gattung der Instrumentalmusik cultivirt, die als Vorläufer des Streichquartetts betrachtet werden darf*).

Corelli's fünftes Werk, welches als seine populärste Schöpfung die zwölf bekannten Sonaten für eine Violine enthält, zeigt beide, in opus 3 und 4 wahrzunehmenden Formgebungen. Die ersten 6 Sonaten repräsentiren in strenger Weise die diesem Namen entsprechende Form wie die Terzetten in op. 3; die letzteren 6 dagegen jene freie Vermengung der Suiten- und Sonatenform, wie in op. 4.

Die Formgebung Corelli's zeichnet sich durch Bestimmtheit und Einfachheit aus. Dies ist jedoch nur im Allgemeinen zu nehmen. Die allmählige Detailausbildung der einzelnen Sonatensätze blieb der Folgezeit überlassen, und war vorzugsweise das Werk der deutschen Tonmeister. Indeß stellte Corelli die allgemeinen Umrisse für die Violinsonate fest. Die Struktur seiner Tonstücke ist ohne Ausnahme klar und plastisch, der Ideengang, namentlich in den Adagio's edel, vornehm, oft pathetisch, und doch auch wieder natürlich anmuthsvoll und graziös. Auch den Allegrosätzen ist meist gehaltene Würde eigen, die ein Grundzug von Corelli's Wesen sein mochte, doch treten sie an Inhalt im Allgemeinen gegen die langsamen Sätze zurück. Theilweise bestehen sie in einer rhythmisch belebten Figurirung, die etwas etüden-

*) In der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen befinden sich abschriftlich zwei im engsten formellen Rahmen gehaltene Streichquartette von Alessandro Scarlatti, welche vermuthlich die Erstlingssprossen dieser Kunstgattung sind.

haftes hat. Dies gilt jedoch nur von den Tonsätzen freier Erfindung; bei den Tänzen ist der entsprechende Charakter jedesmal mit voller Bestimmtheit festgehalten. Eine besonders hervorstechende Seite der Corelli'schen Musik beruht in dem Wohllaut der Klangwirkung. Der Meister kannte sein Instrument gründlich; er schrieb auf die damals, mit vereinzelten Ausnahmen allgemein üblichen drei ersten Lagen sich beschränkend, aus der Natur desselben heraus und erhob es durch seine breite, getragene und von schöner Empfindung gesättigten Cantilene zu einer Repräsentantin des Gesanges. Es ist freilich nicht die Melodik der späteren Meisterzeit, die in ihrer individuellen und zugleich mannichfaltigen Ausprägung und Durchbildung völlig andere Kunstziele verfolgt. Corelli's Musik hat einen ascetisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung, der mit dem Kirchenton seiner Zeit zusammenhängt und auch bei den anderen Instrumentalcomponisten jener Periode durchschimmert. Schon in formeller Hinsicht offenbart sich die nahe Beziehung zur „Musica sacra" durch die stereotype Anwendung gewisser contrapunktischer und imitatorischer Handgriffe, namentlich zu Anfang der Tonsätze. Dieses Verhältniß war kein gesuchtes oder künstlich hergestelltes, sondern ein aus dem historischen Zusammenhange hervorgewachsenes. Die katholische Kirche, stets darauf bedacht, ihrem Cultus reichen, auf die Sinne berechneten Schmuck und Glanz zu geben, machte in speculativer Weise die Künste ihrem Dienste unterthan. Sculptur und Malerei waren ihr von jeher tributpflichtig und noch heute findet man nicht wenig Kirchen in Italien, die eher reichhaltigen Museen gleichen, als Stätten der Gottesverehrung. In gleicher Weise wurde die Tonkunst, zunächst natürlich die Vokalmusik, zur Dienstleistung herangezogen, und als die Instrumentalmusik ihre ersten Entwickelungsstadien durchlaufen hatte, fügte man auch sie mit besonderer Berücksichtigung des Violinspiels dem musikalischen Theile des Rituale hinzu. So entstanden Kirchensonate und Kirchenconzert, die lange Zeit hindurch einen integrirenden Theil der Meßfeierlichkeit bildeten. Hiermit war ein nicht zu unterschätzender Gewinn sowohl für die Künstler als für das Publikum verbunden. Die ersteren fanden Gelegenheit ihre Kräfte in öffentlichen, von allen Ständen besuchten Versammlungen zu entfalten; das letztere wurde in unbeschränktem Maaße

des Vortheiles theilhaftig, seinen Geschmack zu bilden und die solchergestalt popularisirte Kunst des Violinspiels erwarb sich zahlreiche Freunde, Förderer und zugleich einen ansehnlichen Zuwachs an jugendlichen, der Pflege des anziehenden Instrumentes sich widmenden Kräften. War die katholische Kirche durch die Ausbeutung der bildenden Künste einem Museum vergleichbar, so erinnerte sie in musikalischer Beziehung an einen Conzertsaal, ein Verhältniß, das in Italien noch gegenwärtig, wenn auch in höchst untergeordneter, gefühlsverletzender Handhabung fortbesteht. Was war aber natürlicher, als daß der so maaßgebende Kirchenton auf die gleichzeitig entstehende Kammersonate, überhaupt auf die weltliche Instrumentalmusik damaliger Zeit übertragen wurde, und derselben ein eigenthümliches pathetisches Gepräge verlieh. Dieses den italienischen Violincompositionen bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts mehr oder minder eigene Gepräge darf man in gewissem Sinne im Gegensatz zu der späteren, in diesem Gebiete hervortretenden Richtung, den historischen Styl nennen, der sich nothwendig auch auf das Violinspiel übertrug.

Corelli war während seines mehr als dreißigjährigen römischen Wirkens in der Lage, beide Seiten seiner Kunst, die kirchliche und weltliche zu allgemeinster Geltung zu bringen. Seine Leistungen, die sich mit feinem Kunstgeschmack und einer liebenswürdigen, durch Anspruchslosigkeit und Sanftmuth ausgezeichneten Persönlichkeit verbanden, hatten ihn bald zum bevorzugten Liebling auserwählter künstlerischer und gesellschaftlicher Kreise gemacht. Er unterhielt ein enges freundschaftliches Verhältniß zu den Malern Cignani und Maratti, mit deren Hilfe er seine leidenschaftliche Vorliebe für Gemälde durch allmählige Erwerbung einer werthvollen Bildersammlung befriedigte. In der vornehmen Gesellschaft war der kunstsinnige Cardinal Pietro Ottoboni sein Hauptgönner und Freund. Er wohnte nicht nur bis zum Tode in dem Palast desselben, sondern ließ auch dort vorzugsweise sein allgemein bewundertes Spiel ertönen, dessen Zartheit und Anmuth von den Zeitgenossen ausdrücklich gerühmt wird. Ottoboni war der einflußreichste und mächtigste Beschützer der Tonkunst im damaligen Rom. Sein Haus, gewissermaßen der musikalische Mittelpunkt der Weltstadt, mußte für den Mangel tonkünstlerischer Gemein-

pflege entschädigen. Crescimbeni*), Mitbegründer der arkadischen Akademie, deren Ehrenmitglied bekanntlich auch Göthe während seines römischen Aufenthaltes wurde, berichtet, daß im Palaste des Prälaten jeden Montag eine musikalische Produktion stattfand, wobei Direktion und Solospiel ein für allemal Corelli zufielen. Das Orchester bestand aus den besten Musikern der Stadt und die Vokalpartien wurden von Mitgliedern der sixtinischen Capelle aufgeführt, deren oberster Chef Ottoboni war. Die bald zu hohem Rufe gelangten Montagsmusiken des Cardinals bildeten natürlich auch einen Hauptanziehungspunkt für fremde Künstler, und so konnte es nicht fehlen, daß Händel, der unerreichte Heros des biblischen Oratoriums, eine Zierde dieses Kunsttreibens wurde, nachdem er in Rom heimischer geworden war. Der biedere, urkräftige Deutsche gerieth indessen mit Corelli bei einer der Zusammenkünfte in einen Conflikt, dessen Consequenzen nur durch des Italieners mild versöhnliches Benehmen vermieden wurden. Händel führte nämlich in einer der Ottoboni'schen Akademien die Ouvertüre zu seiner Oper „il Trionfo del Tempo" auf, und da Corelli die Violinparthie nicht zur Zufriedenheit des Componisten interpretirte, riß dieser demselben, heftig wie er war, die Violine aus der Hand, um die von ihm intentionirte Vortragsweise durch Vorspielen anzudeuten. Corelli's Antwort war: „Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo". In diesen mild abwehrenden Worten des Meisters offenbart sich auf schöne Weise die Kundgebung seiner Bescheidenheit, die den Mann von Würde nur das in Anspruch nehmen läßt, was ihm gebührt. Sie beruht im Grunde auf dem Gefühl, welches Corelli bestimmte, bei anderer Gelegenheit freundlich seine Violine aus der Hand zu legen, als sich während seines Spieles eine Conversation vernehmen ließ, indem er, befragt, warum er aufhöre, erklärte, „er besorge die Unterhaltung zu stören". —

Die vornehme Welt wetteiferte um die Ehre, Corelli als ihren Gast zu bewirthen, und bei allen wichtigen musikalischen Ereignissen

*) S. dessen „Istoria della volgar poesia", und „Chrysanders Händelbiographie" Bd. 1, S. 211 u. 225.

Rom's stand er an der Spitze des Orchesters. Unter den durch Rang besonders hervorragenden Persönlichkeiten wurde er insbesondere von der Königin Christine ausgezeichnet, welche nach ihrer Thronentsagung den Wohnsitz des „Statthalters Christi" besuchte. Die in ihrem Hause veranstalteten Festlichkeiten brachten auch ein allegorisches Drama, gedichtet von dem Veroneser Guidi, componirt von Pasquini, bei welchem Niemand anders das aus 150 Personen bestehende Orchester dirigiren durfte, als unser Meister. Einen besonders warmen Verehrer hatte Corelli ferner an dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm nicht nur den Titel eines Marchese von Ladenburg verlieh, sondern auch die Gedenktafel, deren Inschrift schon mitgetheilt wurde, an seiner Ruhestätte im Pantheon aufrichten ließ.

Corelli's Künstlername drang so schnell in die musikalische Welt, daß er bald Gegenstand allgemeinster Aufmerksamkeit wurde. Begabte Kunstjünger von nah und fern wendeten sich an ihn, um seiner Lehre theilhaftig zu werden, und thätige Musikhändler lieferten dem auf seine zunächst in Rom und Bologna gedruckten Werke begierigen Publikum wiederholte Auflagen. So erschienen verschiedene Ausgaben von den ersten 4 Werken in Amsterdam, Paris und London. Das gesuchteste Werk, op. 5, erlebte sogar 5 Editionen. Diese Sonatencollektion wurde überdieß zu Conzerten (Concerti grossi genannt) für conzertirendes Streichquartett mit Begleitung von 2 Violinen und Baß von Francesco Geminiani, einem Schüler Corelli's umgearbeitet, und in London unter der Opuszahl 6 veröffentlicht. Endlich erschien dort später eine von Dr. Pepusch redigirte Gesammtausgabe der Corelli'schen Werke in zwei Bänden.

Das lebhafte Interesse der Musikwelt an diesen Kunstprodukten gab übrigens auch zu Falsificaten Veranlassung, von denen die Amsterdamer Nachdrucke der 9 Ravenscroft'schen*), 1695 zu Rom veröffentlichten Sonaten, so wie die „Sonate a tre", (opera posthuma) zu erwähnen sind.

*) Ein Zeitgenosse Corelli's, der als ausgezeichneter Virtuose auf dem Hornpipe galt, aber auch Geiger war, und als solcher am Theater von Goodmansfield wirkte, und sich namentlich durch den Vortrag der Corelli'schen Violinconzerte auszeichnete.

Machten sich einerseits die Verleger viel mit Corelli's Musik zu schaffen, so ergingen andererseits schmeichelhafte und dringende Anerbietungen von auswärts her an ihn. Namentlich ließ ihm der König von Neapel Engagementsanträge machen, die er jedoch entschieden ablehnte. Die glückliche Stellung, welche er in Rom einnahm, die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Huldigungen, endlich die engen, mit ausgezeichneten Männern geschlossenen Freundschaftsbündnisse, — Alles dies macht es erklärlich, wenn er den glänzendsten Lockungen widerstand. Zudem scheint es, als ob Corelli seinem ruhigen, beständigen Charakter gemäß kein Freund wechselnder Existenz war. Man weiß mit Bestimmtheit nur von einer größeren Reise, die er nach Beendigung seiner Studien und unmittelbar vor der Niederlassung in Rom unternahm. Sie führte ihn für einige Zeit nach Deutschland in die Dienste des bayrischen Hofes *).

Wie wenig Corelli auch daran dachte, Rom mit Neapel zu vertauschen, so konnte er schließlich doch nicht umhin, wenigstens einen Besuch in letzterer Stadt zu machen, da der König den dringenden Wunsch hatte ihn zu hören. Er machte sich auf die Reise, welche indessen für ihn verhängnißvoll wurde, da die Erlebnisse derselben seinen Lebensabend trübten. Hatte er eine Ahnung davon, als er sich weigerte nach Neapel zu gehen, oder glaubte er die Rivalität der dortigen Violinspieler scheuen zu müssen? Neapel war unbeschadet des Ranges, welchen Venedig und Bologna behaupteten, zu jener Zeit die musikalisch bedeutendste Stadt Italiens. Sie besaß nicht nur eine fruchtbare Musikschule, aus der eine Reihe berühmter Tonmeister hervorging, sondern vor Allem in Alessandro Scarlatti einen bahnbrechenden Genius. Überdies florirte dort die Gesangskunst. Daneben war die Instrumentalmusik in angemessener Weise vertreten, wie wir aus Burney's

*) Chrysander berichtet im 2. Bande seiner Händelbiographie (S. 387), daß Corelli auf seinen Kunstreisen (?) in Deutschland während der Jahre 1680—85 sich längere Zeit in Hannover bei seinem Freunde, dem Conzertmeister Farinelli aufgehalten habe. Dieser Besuch gehört nicht in das Bereich der Unmöglichkeit. Doch ist es zweifelhaft, ob Corelli sich wirklich so lange in Deutschland aufhielt, wie hier angegeben ist, da anderen Mittheilungen zufolge der Meister schon gegen Ende 1681 nach Italien zurückkehrte.]

Berichten ersehen, obwohl Neapel gerade im Violinspiel zu keiner Zeit außerordentliche Erscheinungen hervorbrachte. Corelli mochte über diese Verhältnisse orientirt sein, denn seine Maaßnahmen für den Neapler Besuch zeigen deutlich, daß er sich nicht dem Zufall preisgeben wollte. Er erwählte, um sich in jedem Falle eines guten Accompagnements zu versichern, zwei erprobte Violinisten und einen Violoncellisten zu seinen Reisegefährten, ohne jedoch dadurch die künstlerischen Demüthigungen abwenden zu können, welche seiner harrten. Nach erfolgter Ankunft in Neapel wurden seine Compositionen aufgeführt; das Orchester bewährte sich so vortrefflich, daß Corelli davon überrascht, seinen Leuten zurief: „Si suona à Napoli!“ So gut aber das erste Debüt von Statten ging, so wenig erfolgreich war das zweite für Corelli. Er spielte bei Hofe eine seiner Sonaten aus opus 5. Der König, vielleicht schlecht gelaunt, vielleicht auch mit übertriebenen Vorstellungen von Corelli's Kunst erfüllt, fand sich veranlaßt, mitten im Spiel des Meisters das Gemach zu verlassen, — eine Art fürstlicher Courtoisie, die ganz im Einklang mit der rücksichtslosen, den Neapler Hof auszeichnenden Willkürherrschaft steht. Noch schlimmer fast erging es Corelli aber, als er veranlaßt wurde, in einer Operette Scarlatti's mitzuspielen. Ausschließlich an die Technik seiner eigenen Compositionen gewöhnt, gerieth er bei einer bis in die fünfte Lage hinaufsteigenden Passage in's Stocken, was sofort von den Mitspielern bemerkt wurde. Corelli, dem, wie wir bei der Begegnung mit Händel sahen, in seinem heimischen Berufskreise jene kaltblütige, über so manche Verlegenheit des Lebens hinweghelfende Ruhe keineswegs fehlte, gerieth auf fremdem künstlerischem Terrain in Verwirrung. Er vermochte sie nicht mehr zu bewältigen und spielte das folgende Stück, die Vorzeichnung übersehend, aus C dur statt aus C moll. Scarlatti ließ ein „Ricominciamo!“ erschallen. Allein es half nichts, und der römische Gast mußte sich eine Berichtigung gefallen lassen. Jetzt war das Maaß der Beschämung voll; Corelli wußte nichts Besseres zu thun, als sofort in aller Stille abzureisen. Doch die Seele des Meisters vermochte sich nicht wieder von den erlebten Eindrücken zu befreien. Alles deutet darauf hin, daß ihm ferner das nöthige Selbstvertrauen fehlte. Er wähnte sich gegen andere Künstler zurückgesetzt, und ins-

besondere ein Violinspieler Namens Valentini aus Florenz, der trotz geringerer Leistungen die Aufmerksamkeit der römischen Musikkreise erregte, steigerte seine Verstimmung. Corelli verfiel in eine förmliche Melancholie, die den Rest seines Lebens verkürzte, denn er starb bald darauf am 13. Januar 1713.

Corelli war von Geburt ein Romagnole: er stammte aus Fusignano bei Imola im Bolognischen. Die Elemente der Musik lernte er von dem päpstlichen Capellmeister Matteo Simonelli, an dessen Stelle später, da die Violine vorzugsweise sein Interesse erweckte, Bassani trat. Sein Leben war durch Mäßigkeit in jeder Beziehung ausgezeichnet. Händel pflegte ihn mit folgenden Worten zu schildern: „Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen; seine Garderobe war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närrische Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen". Seine Gemäldesammlung so wie sein bedeutendes Vermögen — es wird auf 50,000 Thaler angegeben — vermachte er dem Cardinal Ottoboni, der das Geld indessen an die Verwandten des Künstlers vertheilen ließ. Das höchste und köstlichste Besitzthum aber, dessen er sich erfreute, die von ihm zu höherer Bedeutung erhobene Kunst des Violinspiels, vererbte er auf seine Schüler, von denen die nahmhaftesten Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiste und Castrucci sind.

Der älteste von diesen, Giovanni Battista Somis*), geb. 1676 im Piemontesischen, faßte schon in jungen Jahren den Entschluß, Rom zu besuchen, um sich unter Corelli's Anleitung dem Studium der Violine zu widmen. Sein reges Kunstinteresse führte ihn aber auch nach Venedig zu Antonio Vivaldi, der dort als Direktor des Conservatorium „della Pietà" eine wichtige musikalische Stellung bekleidete. Er nahm die Einflüsse beider Meister in sich auf, und suchte aus deren Vereinigung eine besondere Richtung zu entwickeln, welche für die von ihm begründete piemontesische Schule entscheidend

*) Fétis giebt ihm, jedenfalls aus Versehen, den Vornamen Lorenzo. Die obigen Angaben sind Regli's „Storia del Violino", Torino 1863, entnommen.

wurde. In der Errichtung derselben ist Somis' Hauptverdienst zu suchen, denn sie wurde, wie die weitere Darstellung ergeben wird, von großer Wichtigkeit für die violinspielende Welt.

Nachdem Somis sich zu Turin niedergelassen, übertrug man ihm die Funktion des Soloviolinisten und Orchesterdirektors an der Hofkapelle, deren Leistungsfähigkeit er durch sein intelligentes Wirken wesentlich hob. Als Tonsetzer war Somis unbedeutend. Seine Violinsonaten sind von dürftiger Beschaffenheit und ohne allen Kunstgehalt. Er starb am 14. August 1763. Über sein Violinspiel findet sich in Baillot's Violinschule folgendes Citat von Hubert le blanc: „Somis, Pugnani's Lehrer trat in die Schranken; er vereinte Majestät mit dem schönsten Bogenstriche in Europa (!), überschritt die Grenze, wo man leicht scheitert, überstieg die Klippe, woran man strandet, mit einem Worte, er gelangte zu dem schönsten Ziele des Violinspielers, zur Haltung einer ganzen Note. Ein einziger Bogenstrich währte ...... daß einem der Athem ausbleibt, wenn man nur daran denkt".

Als nahmhaftester Repräsentant der Corelli'schen Schule darf Francesco Geminiani gelten. Geb. gegen 1680 zu Lucca, wurde er zunächst Schüler eines gewissen Carlo Ambrogio Lonati, genannt il Gobbo, in Mailand. Sodann begab er sich nach Rom in die Lehre Corelli's. Nach Burney hätte auch Alessandro Scarlatti thätigen Antheil an seinen musikalischen Studien genommen. Geminiani brachte es als Violinspieler und Componist für sein Instrument zu einer ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit. Trotzdem scheint er als Musiker gewissen unerläßlichen Anforderungen nicht entsprochen zu haben. Wenigstens stimmen alle Berichterstatter darin überein, daß er nicht im Stande gewesen sei, ein Orchester anzuführen, da seine unruhige maaßlose Spielweise sich allzusehr in den Gegensätzen des Eilens und Retardirens, also in der Anwendung des „Tempo rubato" gefallen habe. So mußte er in Neapel, wo ihm das Amt des Conzertmeisters übertragen worden, diese Funktion schließlich mit derjenigen eines Bratschisten vertauschen, weil er, anstatt dem Orchester eine sichere Stütze zu sein, dasselbe vielmehr durch seine Tempowillkür in Verwirrung brachte. Auch in London, wohin sich Geminiani 1714

wandte, um dort eine dauernde Existenz zu begründen, vermochte er sich nicht als Orchesterdirigent geltend zu machen. Er war hier hauptsächlich als Violinlehrer, Tonsetzer und musikalisch theoretischer Schriftsteller thätig.

Geminiani's gesammtes Leben und Wirken läßt eine eigenthümliche Mischung unvermittelter Gegensätze erkennen. Er war als Solospieler in London hochgeschätzt, und doch machte er von dieser Eigenschaft verhältnißmäßig wenig Gebrauch; sein Musikerthum erwies sich lückenhaft, und wiederum war er Künstler genug, um an sein Auftreten bei Hofe die Bedingung zu knüpfen, daß er nur spielen werde, wenn Händel ihm accompagnire, da es außer diesem in London Niemand vermöge. Er geräth in materielle Bedrängniß, die ihn überhaupt vielfach im Leben verfolgte und einmal sogar in's Gefängniß führte, und als sein Schüler und Gönner Graf Essex sich's angelegen sein läßt, ihm eine einträgliche Capellmeisterstelle in Irland zu verschaffen, lehnt Geminiani das Anerbieten unter dem Vorwande ab, daß er katholisch sei, und doch unmöglich seine Religion gegen die protestantische vertauschen könne. Indessen wird (bei Gerber) hinzugefügt, daß der eigentliche Grund wohl das Gefühl der Unfähigkeit für einen derartigen Wirkungskreis gewesen sei. Manches in Geminiani's Leben deutet auf ein sorgloses Sichgehenlassen hin. Wie ohne Plan und Folge thut er bald dieses bald jenes. Er giebt Unterricht, componirt, verfaßt theoretische Schriften, spielt gelegentlich öffentlich, geht aber vorzugsweise seiner Liebhaberei für Gemälde nach, mit denen er einen verlustbringenden Handel treibt. Und so fließt sein langes Leben hin, ohne daß er es zu einer erträglichen Existenz bringt. Er beschloß sie zu Dublin am 17. September 1762, als er sich besuchsweise bei seinem Schüler M. Dubourg aufhielt. Offenbar verstand Geminiani nicht die Gunst des Augenblicks zu nutzen. Bei seiner Ankunft in London mußte er um so größeres Aufsehen durch sein Spiel und seine Compositionen erregen, als man dort nicht im Mindesten verwöhnt war, denn das Violinspiel lag zu Anfang des 18. Jahrhunderts daselbst noch sehr im Argen. Sehr bald wurde dies freilich anders. London schwang sich schnell zum Eldorado fremder Gesangs- und Instrumentalvirtuosen empor, die schaarenweise in der britischen Residenz

erschienen, um ihre Kunst gleich einer seltenen Waare mit Gold aufwiegen zu lassen, und so hatte Geminiani in der Folge mit manchen seiner Genossen unter dem Druck einer bedeutenden Concurrenz zu leiden.

Geminiani hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Violincompositionen, sowohl Sonaten als Conzerte, geschrieben *). Es offenbart sich in ihnen ein solides Wesen, zugleich aber auch ein Mangel an völlig durchgebildetem Geschmack und Schönheitsgefühl, der sich ganz besonders in einer unsichern Behandlung der melodischen und rhythmischen Verhältnisse fühlbar macht. Diese Schwäche der Geminiani'schen Geistesprodukte hat schon Burney richtig erkannt und angedeutet. Wenn aber der englische Kunstrichter von „verwegenen, wilden Ergießungen" dieses Componisten berichtet, so fühlt man sich zum Widerspruche aufgefordert. Wir möchten seine Musik eher unfertig, unregelmäßig und eckig nennen, als verwegen und wild. Wahrscheinlich hat Burney die Eigenschaften seines Spiels unwillkürlich mit auf seine Compositionen übertragen.

Geminiani's Arbeiten entbehren einer schönen Sinnlichkeit. Es fehlt ihnen an Prägnanz, Gedankenkraft, Unmittelbarkeit des Ausdrucks so wie an natürlichem melodischen und modulatorischen Fluß. Und die in seiner Musik etwa durchbrechenden sympathischen Momente erscheinen vielmehr als ein Ergebniß angeeigneter als ursprünglicher Ausdrucksweise.. Steht somit seine produktive Thätigkeit dem Gehalt nach gegen die seines Lehrers Corelli entschieden zurück, so zeigt sie doch den Fortschritt wesentlich gesteigerter Violintechnik.

Das Hauptverdienst Geminiani's gründet sich wohl in seiner Violinschule, die als Erstlingswerk der Violinpädagogik gerechtes Aufsehen erregen mußte. Sie erschien 1740 in englischer Sprache unter dem Titel: „The art on playing the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument etc."; London. Diese Violinschule erlebte kurz nach einander wiederholte Auflagen in England und Frankreich; auch eine deutsche Übersetzung

---

*) Das vollständige Verzeichniß derselben, so wie der theoretischen Werke Geminiani's s. b. Fétis.

wurde 1785 zu Wien veranstaltet, obwohl Leopold Mozart's treffliche Violinschule inzwischen (1756) zum Vorschein gekommen war, — ein Beweis mehr, daß sie ihrer Zeit als ein geschätztes und gesuchtes Lehrbuch galt.

Der Inhalt des Werks handelt in 23 Paragraphen von den Elementen des Violinspiels, nämlich von der Haltung der Geige und des Bogens, von der Fingersetzung, von den Tonleitern in verschiedenen Lagen, Trillern, Verzierungen, Arpeggio's, Doppelgriffen 2c. 2c. Man sieht, es ist eine Darstellung des folgerichtigen aus dem Wesen der Sache abgeleiteten Lehrganges. Die Darstellung bleibt freilich auf das Wesentlichste beschränkt. Allerdings konnte der erste Versuch noch nicht das bieten, was man später von einem derartigen Werke erwarten durfte. Allein die Fundamentallehren, welche Geminiani giebt, gelten heute noch wie damals. So war denn Corelli's fruchtbringende Lehre durch das geschriebene Wort der Mit- und Nachwelt verkündet, und auch theoretisch eine Basis für die Kunst des Violinspiels gegeben.

Von eigenthümlichem Interesse sind die Bemerkungen, welche Geminiani in dem mit Vorliebe behandelten Abschnitte über die Verzierungen giebt, denn sie beweisen, daß man zu jener Zeit, in realistischem Streben befangen, Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Musik theilweise noch in Dingen suchte, die wir lediglich als Ornamente betrachten. So heißt es in der deutschen Übersetzung der Schule: „Der untere Triller geschwind und lang geschlagen, ist fähig eine Fröhlichkeit auszudrücken, kurz und sanft geschlagen, kann er eine zarte Leidenschaft bilden. Der Vorschlag von oben taugt, eine Anmuthigkeit, eine Freude oder die Liebe auszudrücken. Der Vorschlag von unten hat die nämlichen Eigenschaften. Der Zwicker ist fähig verschiedene Leidenschaften auszudrücken, z. B. den Zorn oder die Herzhaftigkeit, wenn er stark und lang ist. Freude und Zufriedenheit, wenn er kürzer und schwächer ist. Die Furcht, den Verdruß oder das Klagen, wenn er sehr schwach ist und die Note verstärket wird, und endlich Lust und Anmuthigkeit, wenn er kurz gemacht, und die Note zärtlich verstärkt wird, u. s. w." Diese speculative Richtung, welche ihr Seitenstück in der Schubart'schen Charakteristik der Tonarten findet, machte indeß bald einer verständigeren Auffassung Platz, und schon in Mozart's

Violinschule, die nur sechzehn Jahre später erschien, findet sich keine Spur mehr davon. Überhaupt geht der deutsche Meister nicht nur gründlicher, sondern auch rationeller zu Werke. So eifert er z. B. gegen die von Geminiani ausdrücklich empfohlene Sitte, dem Schüler das Griffbrett zur Erleichterung der Intonation einzutheilen und mit Strichen zu versehen, indem er sagt: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebenen Buchstaben aufziehen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet es ihm aber an diesem, so ist er zur Musik untauglich, und er wird besser eine Holzart als die Violin zur Hand nehmen". Dagegen giebt Mozart derjenigen Haltung der Violine, bei welcher sich das Kinn rechts vom Saitenhalter befindet, den Vorzug, während Geminiani schon lehrt, daß das Kinn des Spielers auf der linken Backe der Violine ruhen müsse, wie es allein zweckmäßig und richtig ist. Der praktische Theil von Geminiani's Violinschule, bestehend in 12 Violinübungen, kann nur einen sehr relativen Werth beanspruchen. Es ist diese Partie, wie in den meisten derartigen Werken, die bei weitem schwächste Seite. Abgesehen davon, daß es zu den Unmöglichkeiten gehört, in so engem Rahmen auch nur annähernd das Übungsmaterial für Ausbildung des Schülers zu concentriren, wird gewöhnlich der Fehler einer sprunghaften oder doch zu schnell fortschreitenden Folge gemacht, und diese Übelstände zeigen sich auch in Geminiani's Schulexempeln.
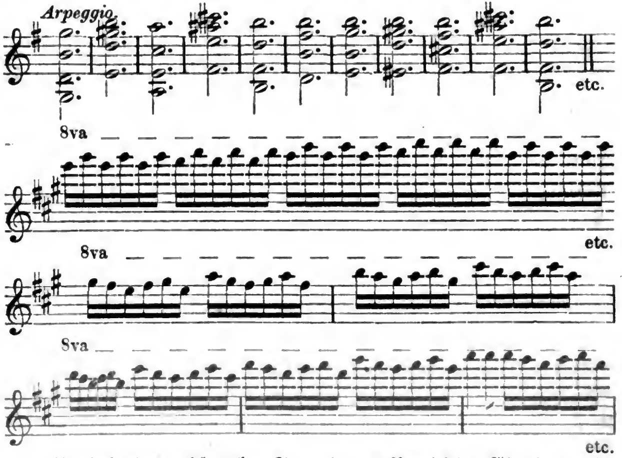
Außer seiner Violinschule veröffentlichte der Künstler noch andere theoretische Werke, von denen hier nur „Guida Armonica o Dizionario armonico" (1742) und „The Art of accompagnement" etc. (1755) angeführt seien. Das erstere Werk soll nach Fétis' Versicherung seiner Zeit zur Bereicherung des harmonischen Satzes beigetragen haben, — eine Behauptung, für deren Richtigkeit uns der französische Autor den Beweis schuldig bleibt.

Eine andere Bedeutung als Geminiani gewann für das Violinspiel Pietro Locatelli. Er ist mit Rücksicht auf sein drittes Werk „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Litum etc." als Urahn des modernen Violinvirtuosenthums anzusehen. Diese zweifelhafte Ehre wird ihm selbst im Hinblick darauf nicht streitig zu machen sein, daß er, wie die Violinliteratur des vorigen Jahrhunderts deutlich zeigt, mit dem genannten opus nur in vereinzelten Fällen und erst verhältnißmäßig spät Einfluß gewann. Der Entwickelung des Violinspiels war durch Corelli und die ihm folgenden Meister im Ganzen und Großen zunächst eine andere Bahn vorgezeichnet, als die von Locatelli hier betretene. Es fehlte im Allgemeinen noch an hinreichendem Zündstoff für das blendende und täuschende Brillantfeuerwerk des absoluten Virtuosenthums, dem wir später als einer, in gewissem Sinne wohl erklärlichen Ausgeburt der Kunst begegnen. Nichts desto weniger hat Locatelli die ersten Ingredienzien und Requisite zu demselben geliefert. Unsre Aufmerksamkeit nehmen die 24 Capriccio's *) vorzugsweise in Anspruch. Es sind etüdenartige Musikstücke, in denen neben verwerthbarem Material eine Fülle schwierigster Aufgaben für das Fingerheldenthum der Violine angehäuft ist. Diesen Zweck verfolgt der Verfasser so rücksichtslos, daß er darüber alle höheren künstlerischen Forderungen unberücksichtigt läßt. Schon der formelle Bau der Musikstücke ist lose, mosaikartig; noch weniger entspricht der Inhalt dem Wesen wahrer Kunst. Gewisse Passagen wechseln in monotoner, unvermittelter Folge mit einander ab. Dabei sucht der Componist die äußersten Grenzen des Instrumentes auf; ja, er überschreitet diese Grenzen, und nicht befriedigt davon, ergeht er sich in den halsbrechendsten Combinationen des mehrstimmigen Spiels, völlig unbekümmert darum, ob das was er ersonnen, sich durch eine künstlerische Idee, oder doch wenigstens durch eine gute, violingemäße Klangwirkung rechtfertigt.

Es soll nicht bezweifelt werden, daß die Förderung der Technik durch Stellung ungewöhnlicher Aufgaben bedingt ist; aber keinesfalls

*) Acht derselben sind neuerdings von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegeben worden.

darf darunter die Natur des betreffenden Organs bis zur Unkenntlichkeit leiden, wie bei Locatelli. Beispielsweise nur ein paar Proben:



Vorstehendes gehört ohne Frage in das Bereich der Charlatanerie. Die Interpretin des Instrumentalgesanges wird hier zu einer Quälmaschine für Fingerdressur, Handverrenkungen und Gehörsnerven herabgewürdigt, und der Grundcharakter der Violine ist damit vernichtet. Die beiden letzteren Beispiele darf man sonder Scheu als Ausbrüche einer narrenhaften Phantasie bezeichnen. Man wird bei denselben eher an alles Andere als an Musik erinnert.

Konnte Locatelli sich so bald von der klassischen Lehre Corelli's emancipiren, so darf man sich wahrlich nicht über die Ausschreitungen wundern, denen weiterhin andere Violinisten anheimfielen. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß fast gleichzeitig mit der ersten bedeutsamen Entwickelung des Violinspiels auch die ersten Grundlinien der Schattenseite dieser Kunst gezogen werden; merkwürdiger aber noch, daß dies ein Mann unternahm, der in der Mehrzahl seiner Compositionen*), so weit sie zu unserer Kenntniß gelangt sind, durchschnittlich nicht nur als ein ruhiger, besonnener Kunstbürger, sondern in

*) Ihr vollständiges Verzeichniß giebt Fétis.

einzelnen Werken sogar als wohlempfindender, achtbarer Musiker erscheint. Er erinnert in diesen Fällen freilich an Corelli's Manier, dessen plastische Klarheit er indessen ebensowenig erreicht wie Geminiani. Einen thatsächlichen geistigen Fortschritt gegen das Vorbild bewirken mithin beide Künstler nicht; nur in technischer und formeller Hinsicht gehen sie weiter. In diesen Beziehungen ist ihnen jedoch um so weniger schlechthin einflußreiche Bedeutung zuzugestehen, als gleichzeitig die Leistungen anderer italienischer Meister im Gebiete der Violincomposition auftauchen, denen das unbedingte Verdienst des Fortschrittes mit Beziehung auf Corelli's Vorgang zuerkannt werden muß.

Locatelli war im Hinblick auf die technische Handhabung der Violine sicher eine ungewöhnliche Erscheinung. Allein es mangelt denjenigen seiner Arbeiten, durch die er sich von den Zeitgenossen unterscheidet, maaß- und geschmackvolle Behandlung. Schon Burney bemerkt sehr richtig, daß seine Compositionen mehr Erstaunen erregen als Genuß erwecken. Wenn Fétis in seiner Biographie universelle gegen dies Urtheil auftritt, indem er sagt, der genannte Kunsthistoriker habe es nicht verstanden, das Verdienst des fraglichen Violinisten zu würdigen, so beweist dies nur, daß er, wie öfter, so auch in diesem Falle, einseitig Partei nimmt für eine Richtung, welche unnachsichtig bekämpft werden muß, sobald die Principien der echten, wahren Kunst bedroht oder gar verletzt werden. Fétis ist überhaupt ein warmer Verehrer Locatelli's. Er erklärt ausdrücklich, daß die Sonaten und Conzerte desselben voll graziöser Ideen sind, und sich durch elegante Faktur hervorthun, und über das zehnte Werk des Componisten „Contrasto armonico", welches „Concerti à quattro" enthält, fügt er hinzu, es gelte für die schönste Arbeit Locatelli's und zeichne sich durch Gefühl und gute Harmonie aus. Ob er hier Recht behält, könnte nur die Bekanntschaft mit der betreffenden Musik selbst ergeben.

Über Locatelli's äußere Lebensumstände ist nur wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, wurde er frühzeitig von seinen Eltern nach Rom geschickt, um dort Corelli's Unterricht zu empfangen. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier machte er sich durch Einrichtung stehender, von ihm geleiteter Conzerte verdient, mit denen er den Grund zu einem regelmäßigen öffentlichen Musikleben der

altberühmten Handelsstadt legte. Die Kunstfreunde Amsterdam's ließen es dagegen nicht an Beweisen aufrichtigster Werthschätzung fehlen, und legten beim Ableben des Künstlers, wie es beim Verluste theurer Personen geschieht, Trauerzeichen an.

Pietro (nach Pohl's Angabe Prospero) Castrucci, geb. zu Rom gegen 1690, trat 1715 als trefflicher Violinist in die Dienste des Grafen Burlington, der ihn nach London zog. Hier übernahm er die Direktion des italienischen Opernorchesters, und that sich besonders als Solospieler in Händel's Opern hervor, in denen ihn Quantz 1727 hörte. Angeblich soll Castrucci das Modell zu Hogarth's „enraged Musician" abgegeben haben. Doch ist die Sache einigermaßen zweifelhaft. Riepenhausen, der Herausgeber von Lichtenberg's Erklärungen zu Hogarth's Compositionen sagt über die betreffende Darstellung: „In keinem Hogarth'schen Blatte haben die Erklärer so viele Schwierigkeiten gefunden, oder vielmehr finden wollen, als in dem vor uns liegenden, indem sie sich weder über die Hauptfigur noch über die Beiwerke vereinigen können. Die erste Schwierigkeit, welche die Erklärer beschäftigt, ist der Nahme des entrüsteten Violinspielers. Rouquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräusch von London in Wuth bringt; Nichols für den berühmten Castrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Festin (ein damals in London lebender Flöten- und Oboenspieler). Das Ganze ist, wie bereits Lichtenberg vermuthete, gegen die Italienische Oper, und wahrscheinlich gegen Castrucci gerichtet." Castrucci hatte das Unglück später wahnsinnig zu werden, und man behauptet, daß sein maaßloser Kunstenthusiasmus die Ursache davon gewesen sei. Er unterlag seinen Leiden 1769. Castrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinconzerte. Die von ihm in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Violinfuge verräth keine hervorragende Begabung für die Composition.

Unter den nahmhaften Vertretern der Corelli'schen Schule ist auch ein Franzose, Baptiste Anet, in Betreff dessen wir auf den Abschnitt über das französische Violinspiel verweisen.

Hiermit schließt die Reihe von Corelli's Schülern. Es sind hier nun noch einige Violinspieler einzureihen, von denen wenigstens der eine in nähere Beziehung zu Corelli gebracht wird, obwohl die von

Gerber gemachte Mittheilung, daß er ein unmittelbarer Schüler dieses Meisters war, keineswegs verbürgt werden kann. Dieser ist Carlo Tessarini, geb. 1690 zu Rimini (gest. 17..). Erster Violinist an der Metropolitankirche zu Urbino, genoß er als solcher seit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es existiren von ihm mehrere Violincompositionen, deren Erstlinge (nach Fétis) eine treue Nachbildung des Corelli'schen Styles sein sollen. Die Angabe, daß er im siebzigjährigen Alter nach Amsterdam gekommen sei, und dort Werke in einer modernen, von seinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weist Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es sich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amsterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die französische Ausgabe einer Violinschule: „Grammatica di musica, divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc." gewesen sei. Der französische Titel derselben lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie, dans un mois de temps, a jouer du Violon, divisée en trois classes, avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762." Man ersieht aus dieser Ankündigung, daß die in unserer Zeit nicht selten vorkommende Charlatanerie, Sprachen und Künste in kürzester Zeit lehren zu wollen, keineswegs eine Erfindung neuesten Datums ist. Ein selbstständiges Urtheil über Tessarini's Compositionen war nicht zu gewinnen, da dieselben, für jetzt wenigstens, unerreichbar sind. Vermuthlich haben sie indessen für die Fortentwickelung des Violinspiels eben so wenig Wichtigkeit, wie die Werke der folgenden, gleichzeitig auftretenden Künstler.

Francesco Montanari, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Padua geboren, wirkte von 1717 bis an sein Ende (1730) als Celebrität des Violinspiels am St. Petersdome zu Rom. Seine Arbeiten gewähren kein besonderes Interesse. Sie sind meist inhaltsleer, und häufig von ziemlich roher, unsauberer Gestaltung. Besseres leistete, zumal in formeller Hinsicht, Giuseppe Matteo Alberti*), geb.

*) Es giebt noch einen Violinspieler Alberti mit dem Vornamen Pietro. Er war in Diensten des Prinzen von Carignan und veröffentlichte 1700 »Sonate à tre« in Amsterdam.

1685 zu Bologna (gest. 17..), dessen Amt und Würden aus dem Titel seines ersten, 1713 in genannter Stadt veröffentlichten Werkes zu ersehen ist: „X Concerti per Chiesa, e per Camera, ad Uso dell' Academia eretta nella Sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese, composti e dedicati al sudette Signore da G. M. Alberti, Musico Sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Accademico Filarmonico." Der Autor erinnert in diesen Compositionen, von denen 5 Kirchenconzerte und 5 sogenannte Symphonien (d. h. Conzerte ohne obligate Violine) sind, an Corelli's Satzweise. Er war Schüler eines gewissen Manzolini. Nach Burney wurden die Instrumentalstücke Alberti's zu ihrer Zeit häufig in den Conzerten von Provinzialstädten aufgeführt.

Ein anderer wenig älterer Bolognesischer Violinspieler von Auszeichnung war Francesco Manfredini (geb. 1673, gest. 17..). Er ließ 1704 „Concertini per Camera a Violino e Violoncello" als op. 1 drucken, denen noch „Sinfonie da chiesa" und „Concerti a due Violini etc." als op. 2 und 3 folgten. 1704 wurde er zum Mitglied der Philharmonischen Gesellschaft seiner Vaterstadt ernannt.

Corelli's ruhmreiches Wirken hatte der neuen Kunst in Italien, zumal in den nördlichen Provinzen der Halbinsel einen mächtigen Aufschwung gegeben. Sie war bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in alle Lebenskreise eingedrungen und es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, entweder Violine zu spielen, oder doch für dies Instrument zu schaffen. Mitglieder vornehmer Familien componirten und spielten mit Fachmännern um die Wette. Es sei nur an die Venezianer Gebrüder Marcello erinnert, die sich auch der Instrumentalcomposition zuwendeten, obwohl das eigentliche Gebiet ihrer Thätigkeit die Vokalcomposition war. Auch der Clerus, getreu dem alten Herkommen, die schönen Künste pflegen und fördern zu helfen, betheiligte sich mit Eifer und Erfolg an dem geschäftigen Treiben. Wiederum bietet die märchenhafte Lagunenstadt Venedig, welche demnächst wichtigen Antheil an dem Entwickelungsgange der Violincomposition nahm, für

diese Erscheinung ein glänzendes Beispiel. Hier hatte die Tonkunst seit Beginn des 16. Jahrhunderts neben der Malerei einen fruchtbaren Boden gefunden. Eingebürgert durch den Niederländer Adrian Willaert († 1563) wurde sie von dessen Nachfolgern Cyprian de Rore, Gabrieli, Caldara und Lotti (sämmtlich wichtige Vertreter des Kirchenstyles) fortgeführt. Als die Oper dann nach hundertjährigem Wachsthum mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten war, nahmen die Musiker Venedig's, obwohl die weitere Entwickelung dieser Kunstgattung vorzugsweise der neapolitanischen Schule überlassen blieb, gleichfalls an der Bühnencomposition Theil. Der Name Marcello wurde schon erwähnt. Thätiger noch waren in diesem Gebiete Tomaso Albinoni und Antonio Vivaldi. Der erstere schrieb über 40, der letztere gegen 30 Opern. Beide Männer waren aber auch sehr fleißige Instrumentalcomponisten mit besonderer Bevorzugung der Violine. Hier lassen sie den Einfluß der Corellischen Satzweise erkennen*).

Über das Leben Albinoni's, eines in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Venezianers (gest. 17..), fehlen alle näheren Nachrichten. Man ist durch die von ihm vorhandenen Compositionen, deren vollständiges Verzeichniß Fétis mittheilt, nur über seine Thätigkeit als Tonsetzer unterrichtet. Daß er nicht Musiker von Fach war, darf mit Gewißheit aus dem Titel seines ersten Sonatenwerkes für 2 Violinen und Baß geschlossen werden, welcher neben dem Epitheton „Musico di Violino“ die ausdrückliche Bezeichnung „Dilettante Veneto“ enthält. Nichts desto weniger zeigen seine Arbeiten ein ernstes, gründliches Studium, und im Hinblick auf formelle Gewandtheit hält er gleichen Schritt mit den nahmhaftesten Componisten seiner Zeit. Hierin besteht aber auch sein ganzes Verdienst. Albinoni's Musik ist von der philisterhaftesten Trockenheit. Kaum vorübergehend gelingt es ihm einmal, sich über den leeren Schematismus des Formenwesens zu erheben, in dem er vielmehr völlig aufgeht. Die

*) J. Rühlmann bezeichnet in seiner historischen Studie „Die Kunst des Violinspiels“ (Allgem. mus. Zeitung, Neue Folge, Nr. 35—43 vom Jahr 1865) Albinoni und Vivaldi als Schüler Corelli's. Ich habe indeß nirgend eine Bestätigung dieser Angabe gefunden.

leere Figuration tritt meist an Stelle melodischer Gestaltung, und in diesem Sinne sind seine Allegrosätze reichlich bedacht, während das Adagio ihn fast immer nur vorübergehend beschäftigt. Wenn Fétis bemerkt, daß Albinoni mehr Talent im Gebiete der Instrumentalmusik als in seinen Opern zeigt, so müssen die letzteren thatsächlich Musterstücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit sein. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, wo die Venediger Geduld und Wohlwollen hernahmen, um solche Bühnenwerke ruhig mit anzuhören, da ausdrücklich berichtet wird, daß Albinoni's Opern fast ohne Ausnahme über die venezianische Bühne gingen. Es scheint indeß, daß man in diesem Punkt nicht zu anspruchsvoll war. Denn auch Vivaldi's Compositionen, die freilich größere Bedeutung für die Violinliteratur beanspruchen dürfen, leiden keineswegs an Erfindung, Fantasie und poetischer Stimmung.

Antonio Vivaldi, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren (gest. 1743), war Abáte, also Weltgeistlicher, mit dem Beinamen il prete rosso, den man ihm seines rothen Haupthaares wegen gegeben hatte. Die Ausübung seines klerikalen Berufes scheint ihn nicht sonderlich belastet zu haben, obwohl nach Gerber seine Neigung zur Bigotterie so stark war, daß er den Rosenkranz nicht eher aus der Hand legte, bis er die Feder ergriff, um eine Oper zu schreiben. Denn es ist uns ein Vorfall aus seinem Leben aufbehalten, welcher erkennen läßt, wie sorglos und gemächlich er den kirchlichen Dienst versah. Einstmals, da er seine tägliche Messe las, überkam ihn die Compositionslaune. Ohne Bedenken unterbrach er die priesterliche Funktion, begab sich in die Sakristei, um dort seiner musikalischen Gedankenbürde sich zu entledigen und kehrte, nachdem dies geschehen war, an seinen Platz zu Beendigung der Ceremonie zurück. Die Sache wurde natürlich auf der Stelle anhängig gemacht und Vivaldi wegen dieses Disciplinarvergehens von der kirchlichen Behörde inquirirt. Man ließ indessen Gnade für Recht ergehen und schritt zu dem bequemen Auskunftsmittel ihn für einen Menschen zu erklären, dessen Kopf nicht ganz in Ordnung sei, da ihm denn bedeutet wurde, sich in Zukunft des Messelesens gänzlich zu enthalten. Wer sollte im Hinblick auf dieses Ereigniß nicht glauben, das Vivaldi ein tiefsinniger, ge-

dankenreicher, von dem heiligen Geist der Kunst inspirirter Tondichter gewesen sei? Und doch ersehen wir aus der Beschaffenheit seiner massenhaften Compositionen, von denen in der Königl. Privatmusiksammlung zu Dresden allein 79 Violinconzerte aufbewahrt werden, daß nur die holde Gewohnheit des Daseins als Ursache einer so sträflichen Extravaganz betrachtet werden kann. Gewiß, Vivaldi war ein Vielschreiber in des Wortes verwegenster Bedeutung. Er gehört zu jenen Naturen, die im Besitze bedeutender Technik und außerordentlichen Formgeschickes immerdar zur Produktion bereit sind, ohne viel nach Bedeutung und Gehalt des Hervorgebrachten zu fragen. In der That enthalten seine Compositionen*) (wir fassen hier zunächst diejenigen für Violine ins Auge,) nur selten Regungen tieferer Empfindung, beachtenswerther Gedankenkraft und wahrhafter Kunstweihe. Zur Hauptsache ist es bei ihm immer die Form, welche den musikalischen Geist beschäftigt. Hier aber gelang es Vivaldi, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf seine Zeitgenossen auszuüben. Er ist, um es mit einem Worte zu sagen, wenn auch nicht der Schöpfer, so doch der Verbesserer des „Conzertes im italienischen Styl", dessen gesammte Struktur zu Anfang des vorigen Jahrhunderts maaßgebend für alle Componisten ohne Ausnahme wurde. Gerber bemerkt richtig, daß Vivaldi mit seinen Conzerten mehr als 30 Jahre den Ton in dieser Kunstgattung, namentlich für die von Quanz und Benda beliebte Manier angegeben hat. Dem ist hinzuzufügen, daß selbst ein Genius, wie Joh. Seb. Bach es nicht verschmähte, eine Reihe Vivaldi'scher Violinconzerte für Pianoforte zu bearbeiten, offenbar in der Absicht, die leichtflüssige, formgewandte Satzweise des Italieners für seine eigenen ähnlichen Arbeiten zu verwerthen. Denn daß Bach mit diesen Transscriptionen dem berühmten Zeitgenossen eine Huldigung habe darbringen wollen, ist um so weniger anzunehmen, als unser Großmeister weder Muße noch Neigung zu solchen Höflichkeitsbezeigungen hatte, des Umstandes nicht zu gedenken, daß gerade diese Arbeiten zu Bach's Lebzeiten unbekannt blieben. Sie wurden erst in neuester Zeit

*) Die von Ferd. David bearbeitete und herausgegebene Violinsonate Vivaldi's (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), welche zu seinen besten gleichartigen Compositionen gehört, giebt einen sicheren Maaßstab für die Schreibweise des Tonsetzers.

der Öffentlichkeit (Leipzig bei Peters) übergeben, so daß Vivaldi gewiß nichts von der verbesserten Auflage seiner Compositionen erfahren hat.

Ein Kunstgeist wie Joh. Seb. Bach genießt das seltene Vorrecht, alles auf seiner Laufbahn ihm Begegnende sich anzueignen, um es für die Kunst zu verwerthen. Er hat die Italiener sicherlich so gut studirt, wie irgend ein Deutscher und unter anderen auch von Vivaldi gelernt, wie man Conzerte im „italienischen Styl" schreiben müsse. Freilich sind aus der unscheinbaren Scheidemünze gediegene Goldstücke geworden. Es kann hier um so weniger die Absicht vorliegen, einen Bach auf Kosten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft ist, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indessen unbefangen die Vivaldi'schen Originale mit den Bach'schen Bearbeitungen und sehe, was aus dem dürren, leblosen Skelett des italienischen Componisten geworden ist. Wahrlich, wie durch magische Zauberkraft ist hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in einen anmuthigen Blumengarten verwandelt!

Je weniger Fantasie, Geist und Tiefe Vivaldi in seinen Compositionen zeigt, desto erfinderischer ist er in Äußerlichkeiten aller Art. Er hat Conzerte für eine, zwei, drei und vier Violinen mit Begleitung geschrieben, die eine sinnreiche, mannichfaltige und dazu völlig sachgemäße Behandlung der Solopartien aufweisen. So existirt von ihm ein Tripelconzert (F dur) in dessen mittlerem Stück (Andante) die cantilenführende Violine von der zweiten und dritten Soloviolíne durch Pizzicatofiguren und Arpeggio's begleitet wird. Ein anderes Conzert für zwei Violinen ist mit der Intention gesetzt, die zweite Solopartie als „Echo der ersten aus der Ferne" erklingen zu lassen. Auch in der Instrumentation greift er zu Neuerungen, die eine Bereicherung des Colorits ergeben. Zwar hatte schon Albinoni durch Benutzung von Oboen das Chor der Streichinstrumente zu ergänzen versucht, doch gründet diese Hinzuthat sich hauptsächlich auf eine bloße Verdoppelung gewisser Stimmen, während bei Vivaldi, gleichwie bei Torelli, der ausnahmsweise schon Trompeten einführt, die Anwendung von Blasinstrumenten in eigenthümlicher und selbstständiger Weise neben dem Streichquartett erfolgt. Namentlich bedient er sich

der Hörner und Hoboen in dem angedeuteten Sinne. Auch den Fagott zieht er herbei, läßt ihn jedoch nicht immer selbstständig, sondern meist im Einklang mit den Bässen auftreten. Bei außerordentlichen Anlässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der Königl. Privatmusiksammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi componirte und im „Pio Ospitale della Pietà" aufgeführte Conzerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentirt: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello". Das dritte Conzert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Leuto e con tutti gl' Istromenti Sordini". Dergleichen Klangcombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu, und der Componist konnte sich darauf etwas zu Gute thun.

Vivaldi's Conzerte und Sonaten (das Verzeichniß der von ihm veröffentlichten Compositionen findet sich bei Fétis) zeigen eine typisch formfeste Struktur von sehr entschiedenem, scharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortschritt besteht hauptsächlich in der breiteren und dabei stets klar gegliederten Entwickelung der Allegrosätze. Sie wird durch eine freiere, mannichfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich sich ergebende Folge dem Gang der Musikstücke eine ungezwungene Bewegung verleiht. Also auch hier, gleichwie in der Instrumentation bewirkte Vivaldi eine wesentliche Modification. Er vervollständigte und festigte gleichsam das Gerüst der Sonatenform und versah dadurch die Zeitgenossen mit einem Kunstapparat, dessen Anwendung eine sichere Basis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi sicherere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieselben gestützt, um so unbefangener sich dem Zuge der Inspiration überlassen, ohne zu sehr durch das „Wie" der Gestaltung in Anspruch genommen zu werden.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch

aus einer Mittheilung Quanzens, welcher im Hinblick auf die Bühnencomposition des Venezianers sagt „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt, und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen". Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note erhält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergolese's „Stabat mater" und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara" von Martin".

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldi'schen Conzerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Compositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1724 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht, und der zweiten ein Punkt beigefügt wird".

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verschiedener seiner Compositionen zu ersehen ist, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit in Diensten des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt gestanden und dann 1713 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino". Die Lehre auf diesem Instrument verdankte er seinem Vater Giovanni Battista Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angestellten Violinisten. Das „Pio Ospitale della Pietà" war eine der vier venezianischen Musikschulen. Nach Lord Edgecumbe's Reminiscenzen und Kelly's Mittheilungen bestanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollständige Conservatorien musicirender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante war berühmt durch seine Sängerinnen,

la Pietà durch sein Orchester. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen *). Dittersdorf berichtet über diese Conservatorien in seiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen ist. Nicht nur in Wien hatte ich vorlängst gehört, sondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orchester von Frauenzimmern wäre, das sowohl in Absicht der Singstimme als der Execution alle Orchester in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Composition dieses Oratoriums war sehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verstimmt und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinstimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch" **). Einen Überrest dieser Institute fand Spohr noch 1816 bei seinem Aufenthalte in Venedig vor. Er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von jungen Mädchen besetzt; eine alte Musiklehrerin schlug den Takt, eine andere accompagnirte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Composition und Ausführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Contrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von Allen abscheulich". Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüthe haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte nahm-

*) Pohl: „Mozart und Haydn in London". Eine venezianische Musikschule Namens Mercadante finde ich sonst nirgend angegeben. Die vier bekannten Conservatorien Venedig's waren: Ospitale della Pietà, Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

**) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urtheil findet sich in Reichardt's musikalischem Kunstmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Conservatorien Venedig's enthalten Hillers „Wöchentliche Nachrichten", Jahrg. 2, S. 175 ff.

hafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Conservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur Sonate mit Violinbegleitung componirte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise durch Deutschland und verheirathete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Conrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Concertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson“*).

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldi's persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corelli's, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen Daniel Theophil Treu (er hatte seinen Namen italienisirt und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldi's an.

Der Richtung Vivaldi's verwandt ist der venezianische Instrumentalcomponist Francesco Antonio Bonporti (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswerthes Beispiel für die rege Betheiligung des Dilettantismus an der Violincomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare aulico di S. M. Cesarea“, bezüglich seiner Stellung am Wiener Hofe. Es sind von ihm verschiedene, dem damaligen Standpunkt angemessene Violinwerke im Druck erschienen. Sie lassen völlige künstlerische Durchbildung erkennen; doch kann von einem bestimmenden Einfluß

*) Otto Jahn's Mozart (Aufl. I.) Bd. III. S. 291.

Bonporti's auf die Entwickelung der von ihm vertretenen Compositionsgattung keine Rede sein. —

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erscheinung bestellt, die im engen Anschluß an diese Meister eine neue Epoche des italienischen Violinspiels und nicht minder der Violincomposition eröffnet. Wir erkennen dieselbe in Giuseppe Tartini. Dieser höchst bedeutende Meister wurde aber in dem ersten Stadium seiner Künstlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Persönlichkeit so wesentlich beeinflußt, daß es nothwendig erscheint, die Wirksamkeit der letzteren erst näher in's Auge zu fassen, bevor Tartini's Kunstmission einer Würdigung unterzogen wird. Es ist Francesco Maria Veracini mit dem selbstgewählten, seinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino".

Florenz war, wie die vorhergehende Darstellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italienischen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünstlerische Bestrebungen überhaupt, sondern namentlich durch rege Theilnahme an dem Entwickelungsgange des Violinspiels und der Violincomposition sich hervorthaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel von Tartini's gleichnamigem berühmten Zeitgenossen einen frühzeitigen Vertreter der Violine, dessen Thätigkeit entschieden auf eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen hierhergehörigen Kunsterscheinungen der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeister seines Neffen Francesco Maria und höchstwahrscheinlich auch der Florentiner Violinisten Valentini und Bitti.

Die Bekanntschaft Giuseppe Valentini's, geb. gegen 1690, (gest. 17..), machten wir schon in Rom, wo er bei Corelli's Rückkehr aus Neapel als Solospieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Großherzogs von Toscana und auch Componist für sein Instrument. Fétis führt von ihm neun Werke an. Ein in Cartier's „L'art de Violon" aus denselben mitgetheiltes Adagio ist nicht uninteressant, doch sehr gesucht in harmonischer Beziehung.

Martinello Bitti (geb. 16.., gest. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe thätig, stand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in

Blüthe, wie aus einer Mittheilung Gerber's hervorgeht, nach welcher der deutsche Kapellmeister Stölzel bei seiner Anwesenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Diese Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. gegen 1685, gest. gegen 1750) völlig in Schatten gestellt. Wenn sein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unsre Tage herab erlosch, so darf sich die Gegenwart des schönen Vorrechts erfreuen, die Verdienste dieses Künstlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracini's Leben war im Allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieses Daseins heimgesucht und endete schließlich sogar unter jenen Enttäuschungen, denen schon so manche bedeutende Kraft unterlegen ist. Zum Theil waren diese traurigen Erfahrungen ohne Zweifel selbstverschuldet, zum Theil aber auch durch Neid, Mißgunst und widrige Umstände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künstlernatur und als solche von eigenwilligem, leidenschaftlichem, zu Excessen geneigten Wesen. Er litt außerdem an einem gewissen Hochmuth und in seinem Selbstgefühl ging er sogar so weit, sich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini" hinreißen zu lassen. Einem unbedeutenden Menschen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungestraft hingehen lassen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf sagen, zugleich das Mißgeschick, ein genialer Mensch zu sein, und so wurde er denn neben enthusiastischer Anerkennung auch gelegentlich Gegenstand der Intrigue. Für sein leicht provocirendes Wesen giebt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als sich Veracini einstmals gerade am Feste della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die ersten Meister Italiens zusammen treffen, um bey dieser Gelegenheit ihre Kunst zu zeigen, gab auch er seinen Namen an, um ein Violinsolo zu spielen. Als er nun in's Chor trat, um bey der ersten Violine Platz zu nehmen, fand er diesen schon durch den Pater Girolamo Laurenti*) von Bologna besetzt, welcher ihn fragte wo er hin wolle? An den Platz der ersten Violine, antwortete Veracini. Laurenti machte ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit seine Stelle sey, daß er aber, wenn er ein Conzert spielen

*) Vergl. S. 36.

wollte, denselben entweder bey der Vesper oder während der hohen Messe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und suchte sich nun selbst den alleruntersten Platz im Orchester aus. Während nun Laurenti sein Conzert spielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerksamkeit zuhörte. Als die Reihe zu spielen an ihn kam, wollte er kein Conzert spielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncellisten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun spielte er am Rande des Chors sein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspressen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er sich nach Laurenti um und schrie: „Così si suona per fare il primo Violino!"

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anstoß erregen als damals, da die Kirche halb als Conzertsaal betrachtet wurde und außerdem Wettkämpfe zwischen ausübenden Künstlern schon an der Tagesordnung waren. Doch ist es klar, daß Veracini sich auf diesem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er sich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen 1716 hörte und engagirte. Er begab sich infolge dessen nach Dresden und nachdem er dem Kurfürsten 1717 drei Violinsonaten überreicht hatte, wurde er als Kammercomponist angestellt. Das Glück war ihm jedoch in seiner neuen Stellung nicht lange günstig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Über die Veranlassung dazu sind zwei von einander abweichende Versionen vorhanden. Gerber berichtet nach Matthesons Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich närrisch wurde, so daß er sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinunter stürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramer'schen Magazin berichtet, „daß dieser Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher sein unerträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes, dadurch so sehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der dasigen

untersten Ripienisten das Conzert, welches Veracini so eben gespielt hatte*), unmittelbar darauf, auf Pisendel's Veranlassung, nachspielen mußte. Und da es Pisendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis, vor dem Italiener". Diese Lesart, welche sich bei den Biographen Veracini's mehrfach wiederfindet, hat wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Denn es fehlte in Dresden zu keiner Zeit an Reibungen und mancherlei unwürdigen Boudoirmachinationen zwischen den vom Hofe oft einseitig bevorzugten Italienern und der deutschen Künstlerschaft. Der Conzertmeister Pisendel, dessen nähere Bekanntschaft wir weiterhin zu machen haben, mochte sich ebensosehr durch Veracini's Leistungen als Violinspieler und Tonsetzer, wie durch sein persönliches Auftreten zum Widerstande aufgefordert fühlen. Die Art dieses Widerstandes ist freilich, selbst wenn man das höchste Maaß der Gereiztheit gegen Veracini voraussetzt, um so verwerflicher, als sie von einem Manne ausging, dessen Charakter für unantastbar galt. Die Biographen Pisendel's lassen sich's wohl angelegen sein, dessen rechtschaffenen Sinn und Frömmigkeit zu rühmen, indem sie ausdrücklich bemerken „er habe täglich mit Eifer die heilige Schrift gelesen". Sie gelangen indessen nicht zu dem naheliegenden Schluß, daß dieser so bibelfeste Conzertmeister uneingedenk der christlichen Lehre von der Nächstenliebe, sich zu einer Handlungsweise verleiten ließ, die im grellen Widerspruch mit Edelsinn und Manneswürde steht. Hätte Pisendel sich selbst in einen Wettkampf mit Veracini eingelassen, wenn er sich kräftig genug dazu glaubte, oder demselben doch einen ebenbürtigen Rivalen entgegengestellt, so wäre der Italiener im ungünstigen Falle wenigstens mit dem Gefühl unterlegen, einem Stärkeren weichen zu müssen. Allein ihn unvorbereitet aufs Glatteis zu führen, mit einem untergeordneten Ripienisten zu confrontiren, dem man dasselbe Stück heimlich für diesen Zweck einstudirt hatte, um Veracini desto sicherer dem Spott seiner Feinde preiszugeben, ist feige und unmännlich. Mag man die Sache, vorausgesetzt, daß sie auf voller Wahrheit beruhe, ansehen wie man

*) Fétis bemerkt, daß es sich dabei um ein Pisendel'sches Conzert gehandelt habe, welches Veracini a vista spielen mußte.

will, auf Pisendel bleibt ein Makel haften und unwillkürlich gedenkt man der gewichtigen, zweischneidigen Worte Marcus Antonius': „Doch Brutus ist ein ehrenwerther Mann".

Veracini wurde von den Folgen seines Sturzes, bei dem er außer einer Hüftenverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt, zwar geheilt, behielt aber für sein ganzes Leben einen lahmen Fuß. Nach seiner Genesung verließ er Dresden, hielt sich demnächst in Böhmen und Italien auf, und ging 1736 wieder nach England. Hier konnte er indeß nicht mehr zu der früheren Geltung kommen. Fétis berichtet, daß man seinen Styl veraltet fand, und daß ihm selbst die Vergleichung mit Geminiani nachtheilig gewesen sei. Er kehrte 1747 in sein Heimathland zurück, und starb gegen 1750 bei Pisa in gedrückten Verhältnissen. Als Componist genoß Veracini bei seinen Zeitgenossen keine sonderliche Anerkennung. Man goutirte seine Musik nicht, und machte ihr den Vorwurf grillenhafter und capriziöser Bizarrerie. Wir urtheilen heute über dieselbe anders und finden sie vielmehr geistreich, originell, voll Feuer, Noblesse und Tiefe der Empfindung. Um Veracini's Bedeutung als Violincomponist zu ermessen und richtig zu würdigen, muß man die Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts genau kennen. Doch schon bei einer einfachen Vergleichung mit den nahmhaftesten Violincomponisten seiner Zeit gelangt man zu der Einsicht, daß er einer der vornehmsten Repräsentanten seines Fach's war. Zugleich begreifen wir aber auch, warum der Künstler während seines Lebens nicht durchdringen konnte. Seine Zeit war nicht auf den Ton gestimmt, welchen er anschlug. In der That, Veracini sondert sich durch gewisse Eigenthümlichkeiten wesentlich von der normalen, so zu sagen objektiven Gestaltungsweise der damaligen Violinmeister ab. Im Gegensatz zu ihnen ist sein Ausdruck von scharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugespitzte melodische und modulatorische Bewegung, sowie für die Handhabung der reicheren, minutiöseren Harmonik seiner Musik gab es zu jener Zeit kaum schon empfängliche Gemüther. Man war durch Corelli und Tartini an eine breitere, gemessenere, dem Kirchenstyl verwandte Behandlungsweise der Violine gewöhnt. So wird es denn erklärlich, daß Veracini's subjektiverer Ausdruck uns geläufiger und sympathischer ist, als dem Publikum vor 150 Jahren.

Veracini's Musik zeichnet sich insbesondere durch eine für seine Zeit ungewöhnliche Freiheit der melodischen und thematischen Gestaltung, nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmonische Wendungen aus. Ein zweites Merkmal ist die eigenthümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinsten Schattirungen und Stimmungen auszudrücken weiß. Endlich ist seine Musik abgesehen von einzelnen Excentricitäten, übersichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegrosätze ausgezeichnet.

Es existiren von ihm zwei in Dresden (1721) und in London und Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je 12 Violinsonaten*). Die von ihm hinterlassenen Manuscripte, bestehend in einigen Conzerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo per il clavicembalo, sind höchst wahrscheinlich verloren gegangen. Auch drei in London gedruckte und, wenigstens zum Theil daselbst aufgeführte Opern Veracini's werden bei Gerber nahmhaft gemacht.

Als Violinspieler fand Veracini die höchste Beachtung. Fétis bemerkt, daß er schon während seines ersten Londoner Aufenthaltes als ein Wunder von Geschicklichkeit betrachtet wurde und durch Burney wissen wir, daß er ihn bei der zweiten Anwesenheit in der Weltstadt trotz seines zunehmenden Alters doch noch immer auf eine ungewöhnliche Art spielen hörte. Andern Nachrichten zufolge soll ihm bei glanzvollem, durch jedes Orchester hindurchdringendem Ton eine außerordentliche Beherrschung des Trillers, der Arpeggien, Doppelgriffe und insbesondere der Bogenführung eigen gewesen sein. In letzterer Beziehung war er denn auch von wichtigstem Einfluß auf Tartini, der ihm 1716 in Venedig begegnete. Als nämlich Veracini dort auftrat, ließ man, um ihm einen künstlerischen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meister sollten bei einer, zu Ehren des schon erwähnten Kurprinzen von Sachsen im Palast der Donna Pisana Mocenigo veranstalteten Akademie um die Palme des Vorranges streiten. Als aber Tartini Veracini's kühne und ganz neue

*) Die von Ferd. David bei Breitkopf u. Härtel, so wie vom Verf. dieser Blätter bei B. Senff in Leipzig und Simrock in Berlin neuerdings herausgegebenen Compositionen sind aus denselben entnommen.

Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu sein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlassen. Tartini war damals bereits 24 Jahr alt, und obwohl als Künstler schon in hohem Ansehn stehend, ließ er es sich doch nicht verdrießen, abgeschieden von dem Schauplatze seines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerthen und zu verarbeiten. Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte sich von seiner Frau und begab sich für längere Zeit nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt seiner Kunst lebte und namentlich den freieren, vielseitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenstande seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Öffentlichkeit, bis er seinem künstlerischen Ehrgeiz Genüge gethan hatte. So rüstete sich Tartini für sein Tagewerk. Er wurde der musikalischen Welt ein leuchtendes Vorbild, nicht nur als schaffender und ausübender Künstler sondern auch als derjenige, dem

die Paduaner Schule

ihr Dasein verdankt.

Giuseppe Tartini wurde den 12. April 1692 zu Pirano in Istrien geboren. Sein Vater Giovanni Antonio, ein Florentiner, von den Bürgern Parenzo's aus Dankbarkeit für Dotirung der städtischen Kathedrale zum Nobile des Orts erwählt, gab ihm eine treffliche Erziehung. Anfangs besuchte er die Priesterschule „dell' Oratorio di S. Filippo Neri", sodann aber die der „Padri dalle scuole Pie" zu Capo d'Istria. Hier erhielt er neben dem wissenschaftlichen Unterricht Anleitung in den Elementargegenständen der Musik und des Violinspiels. Tartini's Eltern hegten den Wunsch, ihren talentvollen Sohn dem geistlichen Stande zu widmen. Doch als sie sahen, daß sich seine Natur gegen das schwarze Gewand sträubte, schickten sie ihn 1710 nach Padua, um ihn dort durch das Rechtsstudium für die advokatorische Praxis vorbereiten zu lassen. Allein Tartini war ein jugendlicher Brausekopf, dem die Künstlernatur schneller als andern Menschen das Blut durch die Adern trieb. Wie konnte da der schlau besonnene, mit kaltem Verstande abwägende Ad-

vokat zu seinem Rechte kommen? Er versäumte nicht geradezu sein Studium, bevorzugte aber doch seine Lieblingsneigungen: Musik und Fechtkunst. Die letztere übte er mit solcher Meisterschaft aus, daß er den Entschluß faßte, als Fechtmeister nach Neapel oder, wenn es ihm dort nicht glücken sollte, nach Frankreich zu gehen. Allein hieran wurde er, von Amor's Pfeil getroffen, glücklicherweise verhindert, denn was die Welt an Tartini's Klinge verlor, gewann sie hundertfach an seinem Violinbogen. Er verliebte sich in eine junge Paduanerin, deren Lehrer er war, und ohne eine menschliche Seele in sein süßes Geheimniß zu ziehen, schritt er auf der Stelle auch zur Heirath, wie es einem risoluten Studenten wohlansteht. Seine Eltern waren freilich, als sie nachträglich davon Kunde erhielten so erzürnt auf ihn, daß sie fortan ihm jede Unterstützung versagten. Noch schlimmer erging es Tartini aber in seinem Wohnort selbst, denn es währte nicht lange, so drohte ihn das Geschick in der Person des Cardinals Giorgio Cornaro, Bischofs von Padua, zu ereilen. Derselbe, durch die Familie seiner Neuvermählten dazu ermächtigt, ließ den Studiosus juris verfolgen. Was blieb Tartini übrig, als das Weite zu suchen, wenn er nicht den Händen der Familienrache anheimfallen wollte? Nothgedrungen ließ er seine Schöne im Stich und machte sich als Pilger verkleidet auf den Weg nach Rom. Umherirrend im Lande, erreichte er indessen nicht sein Reiseziel, sondern blieb im Minoritenkloster zu Assisi bei einem Verwandten seiner Eltern. Hier fand er die seinem Incognito erwünschte Freistatt.

Die Einförmigkeit des Klosterlebens mochte Tartini nach dem bunt bewegten Studentenleben und der wie durch einen Sturmwind jäh' verscheuchten Liebesmorgenröthe wenig behagen. Sie gereichte ihm indessen zum Wohle, da die stille, gleichförmige Lebensweise unter frommen Brüdern ihm hinreichende Muße zu Selbstschau und Einkehr in sein Inneres ließ. Seine Leidenschaften wichen allmählich einer besonnenern Lebensanschauung und Tartini verdankte einer längeren, unfreiwilligen Villegiatur zu Assisi nichts Geringeres, als die Aneignung eines ruhigen, gesetzten und bescheidenen Wesens. Musik war hier seine Hauptbeschäftigung. Er nahm das Studium der Violine wieder mit Eifer auf, und ein Pater Namens Boemo ging ihm

bei seinen sonstigen musikalischen Übungen zur Hand. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich bald an Sonn- und Feiertagen während der kirchlichen Ceremonie als Solospieler hören lassen konnte. Der Zufall wollte es, daß er dabei von einem dem Gottesdienst beiwohnenden Paduaner erkannt wurde. Dieser verrieth den Aufenthaltsort Tartini's und er wurde infolge dessen der Welt wiedergegeben. Denn als seine ihm treu gebliebene Gattin ihn davon benachrichtigte, daß der Zorn des Cardinals Cornaro so wie ihrer Familie nicht nur einer versöhnlichen Stimmung Platz gemacht habe, sondern daß auch die eheliche Verbindung gebilligt werde, kehrte der Flüchtling nach Padua zurück.

Nicht lange war Tartini daheim, als seine denkwürdige Begegnung mit Veracini in Venedig stattfand, die, wie schon ausgesprochen wurde, den Musensohn erst auf jenen künstlerischen Standpunkt erhob, durch den er sich für seinen Lebensberuf völlig geschickt machte. Das eindringliche Geigenstudium, dem er sich nach Veracini's Vorbild zu Ancona in völliger Zurückgezogenheit hingab, förderte ihn zum beherrschenden Meister seines Instrumentes. Jetzt konnte er in Padua eine seinen Leistungen entsprechende Position erwarten und fordern. Sie wurde ihm 1721 durch die Anstellung bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua zu Theil. Die Capelle derselben, zu jener Zeit unter Leitung Francesco Antonio Valotti's, bestand aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten und galt als eine der besten italienischen Kunstanstalten.

Tartini's Ruf verbreitete sich nicht nur im Vaterlande, sondern auch über dasselbe hinaus so schnell, daß er schon zwei Jahre nach erfolgter Anstellung eine Einladung von Prag her erhielt, um bei den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karl's VI. mitzuwirken. Diese Berufung wurde zugleich Veranlassung zu einem dreijährigen Aufenthalt des Meisters in der böhmischen Hauptstadt, da der kunstsinnige Graf Kinski sich nicht die Gelegenheit entgehen ließ, eine so ausgezeichnete Persönlichkeit zu fesseln. Hier hörte ihn Quanz, dessen Urtheil über Tartini folgendermaßen lautet: „Er war in der That einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwie-

rigkeiten führte er, ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend, und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen".

Ein Gewährsmann wie Quanz hat allen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Und doch kann man es bei seinem Urtheil über Tartini nicht bewenden lassen. Wenn er sagt, daß Tartini's Vortrag nicht rührend gewesen sei, so mag er Recht behalten. Es kann ein Künstler tiefes Gefühl offenbaren, ohne geradezu zu rühren. Zudem lehrt die Erfahrung, daß nichts relativer ist als Urtheile über Gefühl, denn Jeder hat eine andere Art zu empfinden. Ist es nicht vorgekommen, daß man die warmblütige, tief empfundene Musik Mozart's kalt und marmorglatt genannt hat? Hat Spohr nicht den Vorwurf einer zu kühlen Vortragsweise ertragen müssen? Es giebt Leute genug, die für ein durchgebildetes, harmonisch maaßvolles und in feinen Linien sich bewegendes Gefühl durchaus kein Verständniß haben. Sie können nur durch Gefühlsexcesse, heftige Contraste, oft sogar auch nur durch ein karikirtes Pathos oder vielmehr durch die Grimasse des Gefühls in Bewegung gesetzt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Geschmack; er ist ein proteusartiges, schwer zu kontrollirendes Ding, abhängig von Bildung und individueller Auffassungsgabe desjenigen der urtheilt. „Ohne Geschmack und der guten Singkunst entgegen" sollte Tartini gespielt haben, er, der ausdrücklich den Grundsatz aufstellte, daß man gut singen müsse, um gut spielen zu können*), — er, der über Spieler, welche durch ihre Technik zu glänzen suchten, äußerte: „Das ist schön! das ist schwer! aber hier (mit der Hand auf's Herz deutend) hat es mir nichts gesagt"? Wenn irgend etwas angezweifelt werden darf, so ist es die Richtigkeit des Quanz'schen Urtheiles. Widerlegt wird es zunächst durch eine Mittheilung Lahoussaye's, eines Schülers Tartini's. „Nichts, so sagt er, könnte das Erstaunen und die Bewunderung ausdrücken, welche mir die Vollendung und

*) S. Campagnoli's Violinschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Reinheit seines Tones, der Reiz des Ausdruckes, die Magie seiner Bogenführung, mit einem Wort, die gesammte Vollendung seiner Leistungen verursachte." Dann aber bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf Tartini's Werke. Wer die in ihnen enthaltenen, ebenso tief empfundenen als melodiösen Adagio's schreiben konnte, der ließ es auch sicherlich nicht an geschmackvoll edler und gesangreicher Behandlung des Instrumentes fehlen, für welches er schrieb, es wäre denn, daß man der Annahme huldigen wollte, Tartini sei erst als alter Mann zu Gefühl und Vortrag gelangt, — eine Voraussetzung, die sich von selbst entkräftet. Denn wer in der Blüthe seiner Jahre nicht feinfühlig ist, wird es überhaupt nie werden. Gewiß, der gute, brave Quanz war entweder schlecht gelaunt, als er Tartini hörte, oder er hatte Vorstellungen absonderlichster Art über Gefühl und Vortrag.

Tartini konnte sich, nachdem er seine Prager Beziehungen abgebrochen und nach Italien zurückgekehrt war, nie wieder dazu entschließen, das Vaterland und den heimischen Wirkungskreis zu verlassen, so glänzende Anerbietungen ihm auch in der Folge zu Theil wurden. Selbst den Lockungen des guineenreichen England, das immer bereit war, in Ermangelung eigener künstlerischer Produktivität fremde Kräfte auszubeuten, vermochte er zu widerstehen. Denn obwohl der Meister in Padua nicht mehr als ein standesgemäßes Auskommen hatte — sein Gehalt wird auf 400 Dukaten angegeben — so lehnte er doch eine Einladung des Lord Midleser nach London ab, welche ihm die Summe von 3000 Pfund Sterling verhieß. Anspruchslosen Sinnes gab er dem Vermittler dieser Offerte, Marchese degli Obizzi folgende Antwort: „Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes ist, und keine Kinder. Wir sind mit unserm Zustande sehr zufrieden; und wenn sich je in uns ein Wunsch regt, so ist es doch der nicht, mehr zu besitzen als wir haben". Daß er uneigennützig war, beweist sein Wohlthätigkeitssinn. Er unterstützte Wittwen und Waisen, ließ Kinder armer Eltern auf seine Kosten unterrichten, und unterwies unbemittelte Schüler gegen eine geringe Entschädigung oder gar umsonst.

Tartini's Lebensabend wurde durch ein schmerzhaftes Fußleiden getrübt, das auch die Ursache seines Todes war. Er starb, von seinem Favoritschüler Nardini mit kindlicher Liebe gepflegt, im 78. Le-

bensjahre, am 26. Februar 1770, tief betrauert von den Freunden und Verehrern der Kunst. Seine Ruhestätte fand er in der Parochialkirche Santa Catarina zu Padua, während Giulio Meneghini, sein Schüler und Amtsnachfolger in der Servitenkirche eine solenne Gedächtnißfeier veranstaltete. Bei derselben wurde von der Capelle, welcher er vorgestanden, ein Requiem Valotti's aufgeführt. Das Elogium hielt der Abt Fanzago, Verfasser einer Denkschrift auf Tartini's Leben und Wirken.

Tartini ist nicht minder in Wort und Schrift gefeiert worden als Corelli. Die Verehrer seiner Kunst versäumten es nicht ihn in Epigrammen zu preisen, von denen uns die beiden nachstehenden aufbehalten sind. Das erstere derselben war für Tartini's Bildniß bestimmt:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago
Sive lyram tanget, seu meditetur, is est.

Das zweite lautet dagegen:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis,
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Und auch die Stadt Padua, wennschon sie kein römisches Pantheon besaß, in dem man den Meister wie seinen Vorläufer Corelli hätte verewigen können, ließ es an einem äußeren Zeichen der Verehrung nicht fehlen. Am südlichen Theil des Orts liegt ein anmuthiger Spatziergang „Prato della Valle" genannt. Hier befindet sich unter einer beträchtlichen Anzahl von Bildsäulen berühmter Paduaner und anderer hervorragender Männer, welche die dortige Universität besucht, auch Tartini's Statue. Zu seinen Füßen liegen Geige und Bogen und als Hindeutung auf seine Thätigkeit als Theoretiker auch Bücher.

Tartini's geistiges Wirken läßt eine Doppelnatur ungewöhnlicher Art erkennen. Der Meister war nicht nur hervorragend als Componist, sondern betheiligte sich auch mit eifrigster Hingebung an der Untersuchung wissenschaftlicher Probleme, deren Lösung ihn sein ganzes langes Leben hindurch beschäftigte. Er hatte während seiner Studien in Ancona beim Violinspiel die Wahrnehmung gemacht, daß das Erklingen von Doppelgriffen einen dritten Ton, den soge-

nannten Combinationston (Differenzton) erzeugt*). Aus dieser Beobachtung zog er zunächst einen wesentlichen Vortheil für die Intonation, da er fand, daß der dritte Ton nur dann hörbar wurde, wenn die Intervalle in voller Reinheit ertönten. Und so sorgsam war er in dieser Hinsicht, daß er auch jederzeit seinen Schülern die Berücksichtigung dieses Kriteriums bei ihren Studien anempfahl**). Doch beruhigte er sich nicht bei der bloßen Thatsache. Er war bemüht, eine Erklärung für diese Erscheinung zu finden, sie wissenschaftlich zu begründen. Hier reichten indessen weder seine Kenntnisse aus, noch bot der damalige Standpunkt der Akustik sichere Haltpunkte für die Erklärung des beobachteten Phänomens. Tartini half sich im Drange nach Erkenntniß so gut als er konnte. Er verfaßte, vielleicht um sich selbst zunächst klarer über diese Materie zu werden, ein umfangreiches theoretisches Werk, welches er 1754 zu Padua unter dem Titel: „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia" drucken ließ. Es handelt in folgenden 6 Hauptabschnitten: 1) Vom harmonischen Phänomen 2c., 2) Vom harmonischen Cirkel 2c., 3) Vom musikalischen System 2c., 4) Von den diatonischen Skala 2c., 5) Von den alten und modernen Tonarten, 6) Von den Intervallen und Modulationen der modernen Musik. Diese Schrift wurde bald nach ihrer Veröffentlichung Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung und Tartini erwarb sich infolge dessen namentlich die Gegnerschaft Prony's, Serre's (in Genf), Mercadier de Belestat's und später auch J. J. Rousseau's***). Die Widerlegungen, zunächst der beiden erstgenannten Männer, bekehrten indessen Tartini nicht; er gab vielmehr 1767 ein zweites Buch: „De' principii dell' armonia musicale

*) Man setzt die Zeit dieser Entdeckung in das Jahr 1714. Doch findet hier offenbar ein Irrthum statt, da Tartini sich erst nach 1716 in Ancona aufhielt.

**) Leopold Mozart empfiehlt in seiner Violinschule gleichfalls dasselbe Verfahren zur Erzielung einer guten Intonation bei Doppelgriffen, — ein Beweis, daß er alles Neue, was einer Berücksichtigung werth war, in Betracht zog und sofort zur Anwendung brachte.

***) Fétis giebt über die von den genannten Männern veröffentlichten Streitschriften und deren Inhalt in seiner „Biographie universelle" unter dem Artikel Tartini ein eingehenderes Raisonnement, dessen Werth zu bestimmen ich mir nicht getraue.

contenuta nel diatonico genere" heraus. In diesem Werke machte er dem Franzosen Remieu gegenüber, der das Phänomen des dritten Tones 1743 gefunden haben wollte, den Anspruch der Priorität für seine Entdeckung geltend. Die Serre'sche Streitschrift wurde durch eine „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Serre di Ginevra (in Venezia 1767) beantwortet. Diese Broschüre soll den Generalpostmeister Grafen Thurn und Taxis, einen Schüler und Freund Tartini's zum Verfasser haben. Auch wird (bei Fétis) eine Schrift des genannten Grafen: „Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini" (in Venezia 1769) citirt.

Man sieht, Tartini war unmittelbar und mittelbar in einen umfangreichen Federkrieg verwickelt worden, der freilich unerledigt blieb, da man sich nicht verständigte, und wegen unzureichender Sachkenntniß auch nicht verständigen konnte. Erst in neuester Zeit ist das Phänomen des Combinationstones durch Helmholtz' *) geniale Beobachtungen und Untersuchungen vollständig erkannt und erklärt worden. Man weiß nun, daß „der Combinationston entsteht, wenn die von zwei Tönen gleichzeitig erregten Schwingungen so weite Elongationen besitzen, daß sie nicht mehr als verschwindend klein angesehen werden können. Die Folge hiervon sind dann Vibrationen der Luft oder wenigstens der Gehörknöchelchen, welche den Combinationston erzeugen" **).

Tartini hatte sich übrigens so sehr in die Theoreme der Tonkunst vertieft, daß er noch in späten Lebensjahren eine Schrift: „Delle ragioni e delle proporzioni" in sechs Büchern verfaßte. Er vermachte dieselbe seinem Freunde dem Paduaner Professor Colombo mit dem Wunsch, sie zu verbessern und herauszugeben. Doch ist die Arbeit spurlos verschwunden.

Wir haben vorstehend, soweit es der Raum dieser Blätter ge-

---

*) S. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen", S. 228 ff. Es wird in diesem Werke übrigens bemerkt, daß der Organist Sorge die Combinationstöne 1740 zuerst entdeckt habe, während sie von Tartini angeblich schon vor 1720 beobachtet wurden.

**) Pisko, Die neueren Apparate der Akustik. Einleitung S. IX. Wien, C. Gerold's Sohn, 1865.

stattet, in allgemeinen Umrissen Tartini's schriftstellerische Thätigkeit anzudeuten versucht. Sie ist bedeutend genug, um ein helles Licht auf des Künstlers scharf ausgeprägte Verstandesrichtung zu werfen. Denn obwohl es ihm trotz allen Bemühens nicht gelang, eine unantastbare systematische Begründung theoretischer Fragen, insbesondere aber der Lehre von dem Combinationstone zu Stande zu bringen, so spricht doch der Umstand, daß nahmhafte Männer der Wissenschaft es der Mühe werth erachteten, auf seine Anschauungen ausführlich einzugehen, sehr vernehmlich für seine Denkkraft. Burney wendet im Hinblick auf Tartini's theoretische Arbeiten das Sokratische Wort an: „Was ich davon verstehe ist vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß das, was ich nicht verstehe, gleichfalls vortrefflich ist". Allerdings wird Tartini's Ausdrucksweise in seinen Schriften als eine oft unklare und schwülstige bezeichnet. Der schon genannte Professor Colombo soll diese freilich nicht empfehlenswerthe Eigenthümlichkeit der Darstellung dadurch erklärt haben, daß sein Freund Tartini „ein schlechter Rechenmeister und ein noch schlechterer Mathematiker gewesen sei". Er habe sich deswegen bei seinen musikalischen Berechnungen ein ganz eigenes Verfahren ausgedacht, das ihm durch die Übung eben so leicht geworden sei, als es Andern unverständlich blieb, und demzufolge seine Thesen in mancherlei mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt. Wie dem nun auch sei, wie hoch oder gering man den positiven Werth von Tartini's Schriften veranschlagen möge, es ist gewiß, daß er als ausübender und schaffender Musiker eine höhere Bedeutung für uns hat, wie als Mann der Wissenschaft.

Tartini war als Componist von einer ungemeinen Fruchtbarkeit. Wenn man den Berichten älterer und neuerer Schriftsteller trauen darf, so wäre nur der kleinste Theil seiner Violinwerke in die Öffentlichkeit gedrungen. Gerber giebt an, daß sich „über zweihundert Violinconzerte und eben so viel Violinsolo's als Manuscripte in den Händen seiner Landsleute befänden", — eine Zahl, die offenbar zu hoch gegriffen ist. Der Franzose Fayolle*) begnügt sich schon mit 100 Sona-

*) S. dessen Schrift „Paganini et Beriot", Paris, Legouest 1831 und Allgem. Mus.-Ztg. vom Jahr 1812. Nr. 26.

ten und ebensoviel Conzerten im Manuscript*). Fétis dagegen macht die Angabe, Tartini habe außer seinen gedruckten Werken 48 Sonaten für Violine und Baß, und 127 Conzerte für Violine Solo, mit Begleitung des Streichquartetts hinterlassen, von denen sich ein großer Theil abschriftlich auf der Conservatoriumsbibliothek zu Paris befinde. Es wird sich schwerlich heute noch ermitteln lassen, in wie weit diese Behauptungen wahr sind, denn die Originalmanuscripte der Tartini'schen Werke, welche (nach Gerber) in den Besitz des Grafen Thurn und Taxis zu Venedig übergingen, dürften kaum mehr beisammen, sondern in der ganzen Welt zerstreut sein. Jedenfalls hat Tartini weit mehr Musik geschrieben als veröffentlicht**).

Die von Tartini gedruckten Werke, deren vollständiges Verzeichniß Fétis mittheilt, belaufen sich auf einige 50 Sonaten mit Baß und 18 Conzerte mit Quartettbegleitung. Sie erschienen vom Jahr 1734 ab meist zu Amsterdam, London und Paris in verschiedenen Ausgaben. Bemerkenswerth ist es, daß sich unter denselben nur eine Triosonate für 2 Violinen und Baß findet, während diese von seinen Vorgängern und Zeitgenossen so sehr cultivirte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb.

Auch eine Vokalcomposition, ein Miserere schrieb Tartini, welches am Charmittwoch des Jahres 1768 zu Rom in der sixtinischen Capelle aufgeführt wurde. Der Baron Agostini Forno, Verfasser eines Elogiums auf Tartini, welches bei dieser Gelegenheit verlesen wurde, weist diesem Werke den ersten Platz unter allen Schöpfungen des Meisters zu. „Weit entfernt die Lobreden des Barons Forno zu verdienen", bemerkt Fétis im Hinblick darauf, „wurde dieses Stück für so schwach befunden, daß man einstimmig beschloß es nicht wieder aufzuführen, und wirklich ist es seitdem nicht mehr gehört worden".

Wenn wir Tartini's sämmtliche uns zugänglich gewesene In-

*) Herr Conzertmeister Ludwig Strauß in London versichert mir, daß in England eine Sammlung von 100 verschiedenen Violinsonaten Tartini's existirt.

**) Bei meiner wiederholten Anwesenheit in Padua sah ich durch Vermittelung des Capellmeisters an der Basilica S. Antonio, Melchiore Balbi, einige Manuscripte in der Bibliothek der genannten Kirche. Es waren sogenannte „Sonate da chiesa" mit Quartettbegleitung.

strumentalwerke betrachten, so empfangen wir den Eindruck einer geistig bedeutenden Persönlichkeit. Im Wesentlichen auf Corelli und Vivaldi gestützt, deren Werke ihm bereits feste Normen für die formell und geistig einzuschlagende Richtung boten, vermochte er bei seiner hohen Begabung die Violincomposition gegen seine Vorgänger um eine Stufe emporzuheben. Der durch ihn bewirkte Fortschritt ist nach Form und Gehalt gleich groß. Die Motive werden vollwichtiger, langathmiger und von reinerem, mannichfaltigerem melodischen Gepräge; das Passagenwerk läßt eine organischere Entfaltung so wie einen inneren Zusammenhang mit dem ganzen Satzgefüge erkennen. Harmonie und Modulation erweitern sich bei körniger Einfachheit und klarer Plastik der Gestaltung zu reicherem Ausdruck. Endlich klärt sich die Structur, namentlich der Allegrosätze, durch schärfere Hervorhebung von contrastirenden Elementen ab, wie sich denn auch hier und da unverkennbare Ansätze zu Seiten- und Mittelmotiven bemerklich machen. Doch ist es dem Meister nicht genug, in den genannten Beziehungen höheren Ansprüchen gerecht zu werden; er offenbart nicht minder den Drang, mit seiner Musik eine bestimmte, poetisch gefärbte Stimmung auszudrücken, und oft gelingt es ihm.

Ein lyrisch elegischer Zug, gesättigt von warmer Empfindung, erfüllt wesentlich die langsamen, getragenen Tonstücke Tartini's. Besonders glänzende Beispiele dafür bieten die beiden Sonaten in G moll, Nr. 10, op. 1, (ehemals unter dem Namen „Didone abandonnata" bekannt), so wie Nr. 1, op. 2*) und insbesondere die sogenannte Teufelssonate, die auch in Gmoll steht. Im engen Anschluß an Corelli und Vivaldi geht er mithin nicht nur nach formeller sondern auch nach inhaltlicher Seite über beide Meister hinaus, indem er bestimmte Stimmungsgebiete betritt. Doch erreicht er noch nicht die freiere Tongestaltung Veracini's. Dieser offenbart mehr individuelles Tonleben; er eröffnet bereits die Perspective auf eine kommende Zeit, während Tartini's Empfindungswelt noch ganz entschieden unter dem Einfluß des kirchlichen Pathos steht: nur in sehr vereinzelten Fällen

*) Sie befindet sich in der von E. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegebenen „Kunst des Violinspiels".

macht er den Versuch, sich der ihn beherrschenden Sphäre zu entziehen. Dies erklärt sich zum Theil daraus, daß viele seiner Sonaten und Conzerte ausschließlich für die Kirche geschrieben wurden, der er bis in seine spätesten Lebensjahre mit ungeschwächtem Eifer als Solospieler diente. Es wird (bei Gerber) ausdrücklich berichtet, „sein Eifer für den Dienst seines Schutzheiligen (S. Antonio) sei so groß gewesen, daß er trotz der Verpflichtung nur an hohen Festen in der Kirche zu spielen, selbst noch bei seinen schwachen und kranken Nerven selten eine Woche vorbei ließ, ohne einmal zu spielen". Und Fayolle erwähnt übereinstimmend hiermit: „Man erzählt, daß der Meister noch im hohen Alter in die Hauptkirche von Padua ging, um daselbst das Adagio seiner Sonate, genannt „Imperator",*) zu spielen.

Der von Tartini eingenommene Standpunkt als Violincomponist war für geraume Zeit der herrschende. Seine Nachfolger bewegen sich vorzugsweise in den von ihm gesteckten Grenzen, bleiben jedoch in Erfindung und Größe des Styls bedeutend gegen ihn zurück. Nur hin und wieder lassen sie eine Erweiterung gewisser technischer Seiten des Violinspieles und ein Hinüberneigen zum weltlichen Tone erkennen. Hiervon sind in ersterer Beziehung selbst die Violinwerke eines Mannes wie Porpora, der indeß hauptsächlich Vokalcomponist war, nicht auszunehmen. Seine zwölf Violinsonaten (mit Baß) zeigen formfeste, tüchtige Arbeit, doch sind sie trocken, ohne Schwung und nüchtern, oft auch überladen in ornamentaler Hinsicht. Einen thatsächlichen Fortschritt gegen Tartini bewirkte für die Violincomposition erst Viotti.

Tartini liebte es sich für die produktive und reproduktive Thätigkeit dichterisch anzuregen. Algarotti **) versichert, daß er die Gewohnheit hatte, ein Sonett von Petrarca zu lesen, ehe er an die Composition ging, „um, an einen bestimmten Gegenstand anknüpfend, sich nicht in leere Phantasien zu verirren". Diese Angabe findet entsprechende Er-

---

*) Es ist das Adagio der 5. Sonate (B dur) in op. VI, welchem dieser Namen beigelegt wird.

**) Es ist wahrscheinlich der Venezianer, welcher in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Padua studirte, Schriftsteller war und später von Friedrich dem Großen als dessen Kammerherr in den Grafenstand erhoben wurde. Vergl. übrigens Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1812, Nr. 26.

gänzung durch eine Mittheilung Lipinski's*). Derselbe ließ es sich nämlich bei seiner zwischen die Jahre 1817—1820 fallenden Anwesenheit in Oberitalien angelegen sein, Erkundigungen über Tartini's Spielweise einzuziehen. Zu Triest fand er noch einen unmittelbaren, bereits hochbejahrten Schüler des Meisters. Auf Lipinski's Frage, wie Tartini dies und jenes seiner Werke vorgetragen habe, reichte der Italiener ihm ein Gedicht, forderte ihn auf es durchzulesen und veranlaßte ihn sodann ein Tartini'sches Adagio zu spielen, um ihm die Methode begreiflich zu machen, nach welcher der Componist beim Vortrag seiner Musik zu Werke gegangen sei. Zugleich berichtete er, daß Tartini sich häufig Reime seiner Lieblingsdichter unter die Violinstimme geschrieben habe, deren Inhalt ihm gewissermaßen ein poetischer Leitfaden für seinen Ausdruck gewesen sei. Offenbar hat es sich hierbei um nichts Anderes gehandelt, als um die poetische Anregung und Erweckung einer besonderen Stimmung, deren er vielleicht mehr bedurfte als andere Künstler. Dieses Verfahren Tartini's deutet aber zugleich auf eine Eigenart seines inneren Wesens, in Folge deren er gelegentlich nur unter dem direkten Eindruck von poetischen Bildern tonkünstlerisch thätig zu sein vermochte. Bezeichnend dafür ist, daß er auch Motto's über die einzelnen Stücke seiner Compositionen zu setzen pflegte, die er auf geheimnißvolle Weise in einer eigends dazu erfundenen, für Uneingeweihte völlig unverständlichen Chiffreschrift ausdrückte. Der Capellmeister Melchiore Balbi in Padua besitzt den Schlüssel zu dieser Chiffreschrift**). So ergiebt sich für einen Sonatensatz die Aufschrift: „Ombra cara", für eine andere: „Volgete il riso in pianto o mie pupille". Wie leicht zugänglich übrigens Tartini einem gewissen Mysticismus war, beweist am deutlichsten seine Sonate „Il Trillo del Diavolo". Ihre phantasmagorische Einkleidung zeigt wiederum, wie gern der Künstler sich an bestimmte Objekte anlehnte. Diesmal wird aber die unverkennbare Hinneigung dazu durch eine visionäre Nüance illustrirt. Nach Lalande's Bericht***),

*) An den Verfasser dieser Blätter.

**) Er war so gefällig mir näheren Aufschluß darüber zu geben.

***) Voyage d'un Francois en Italie, 1765 u. 66. Tom. 8.

der die näheren Entstehungsumstände dieser Sonate aus Tartini's eigenem Munde haben will, war Folgendes (Tartini ist selbst als Erzähler eingeführt) die Veranlassung zu der Composition: „In einer Nacht (es war im Jahr 1713) träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer Diener kam jedem meiner Wünsche zuvor. Unter andern Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu sehen, ob er wohl im Stande sein würde, etwas Hübsches darauf zu spielen. Aber wie groß war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbar und so schön, mit so viel Kunst und Einsicht vorgetragen, daß auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde so hingerissen, entzückt, bezaubert, daß mir der Athem stockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Theil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst. Die Musik, welche ich damals componirte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne sie noch die Teufelssonate: aber der Abstand zwischen ihr und jener, die mich so ergriffen hatte, ist so groß, daß ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährte, zu berauben".

Ist es nicht, als ob man ein Märchen aus Tausend und eine Nacht oder Dr. Faust's berühmte Teufelsverschreibung hörte? Und doch mochte Tartini selbst vollkommen überzeugt von der Wahrheit seines Traumes sein, wie etwa ein Mensch, welcher glaubt infolge von Hallucinationen Geister gesehen oder gesprochen zu haben. Wenigstens hatte er als Wahrzeichen des geträumten Erlebnisses in seinem Musikzimmer, wie der deutsche Gelehrte Christoph Gottlieb Murr (bei Gerber) berichtet, die „Teufelssonate" der Thür gegenüber hängen.

Wir haben Tartini's Bedeutung als Violinspieler und Componist für sein Instrument zu charakterisiren versucht, und müssen ihn nun noch als Lehrmeister betrachten. In dieser Beziehung kann sein Wirken nicht hoch genug veranschlagt werden.

Der Beginn von Tartini's Lehramt wird übereinstimmend in das Jahr 1728 gesetzt. Von diesem Zeitpunkte ab strömten wohl

hauptsächlich die Kunstjünger nach Padua, um der Unterweisung des berühmten Mannes theilhaftig zu werden, welcher von seinen Zeitgenossen bezeichnend „Maestro delle Nazione“ genannt wurde. Denn zu seinen zahlreichen Schülern gehören nicht nur Italiener, sondern auch Deutsche und Franzosen. Tartini mußte ein um so besserer Lehrer sein, je mehr er dem autodidaktischen Studium verdankte. Ihm waren die Bedingungen eines kunstgemäßen Violinspiels im reiferen Alter völlig klar geworden. Erst als er Veracini gehört hatte, schlug er ein streng methodisches Verfahren ein, nach welchem er mit größter Gewissenhaftigkeit verfuhr. Namentlich widmete er dem Gebrauch des Bogens seine besondere Aufmerksamkeit. Er hatte die Stange förmlich ab- und eingetheilt, um bei seinen Strichübungen völlig systematisch verfahren zu können, und erlangte dadurch eine ungemeine Beherrschung des rechten Armes. Fayolle theilt hierüber in seiner schon citirten Schrift „Paganini et Beriot“ Folgendes mit: „Tartini avait deux archets, l'un marqué sur la baguette de la division à quatre temps, l'autre de celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait toutes les subdivisions de l'infiniment petit; et, comme il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupitre: Force sans raideur et flexibilité sans mollesse“.

Die Resultate seiner Bogenführungsstudien legte Tartini in dem Werke „Arte dell' arco“ (50 Variationen über eine Gavotte Corelli's) nieder. Dieses Werk, welches die hohe pädagogische Begabung seines Autors erkennen läßt, ist gleichzeitig als Studie für die linke Hand intentionirt. Ein auf ähnliche Zwecke berechnetes Seitenstück dazu findet sich in den melismatischen Veränderungen des Adagio's der fünften Sonate (op. 2), welche die damals übliche Art und Weise der mannichfachen ornamentalen Metamorphose eines melodischen Motivs erkennen lassen.

Wenn Jemand dazu berufen war, eine Violinschule zu schreiben, so ist es Tartini. Wir ersehen dies aus einer Lektion, die er auf brieflichem Wege seiner Schülerin Maddalena Lombardini-Sirmen

ertheilt. Klarer, bestimmter und eindringlicher können gewisse wichtige Elemente des Violinspieles nicht gelehrt werden, als hier geschieht. Dieser Brief Tartini's ist ein zu wichtiges Dokument, um desselben bloß andeutungsweise zu gedenken. Wir geben ihn in der Hiller'schen Übersetzung*), wie folgt:

„Meine hochgeschätzte Signora Maddalèna.

(Padua, d. 6. März 1760.)
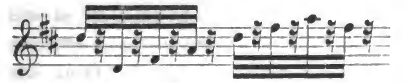
Endlich habe ich mich, mit der Hülfe Gottes, von dem beschwerlichen Geschäfte losgemacht, das mich bisher verhindert hat, Ihnen mein Versprechen zu halten. Je mehr es mir am Herzen lag, desto mehr betrübte mich der Mangel der Zeit. Wir wollen nun, in Gottes Namen, durch Briefe anfangen; und wenn Sie, was ich hier vortrage, nicht genugsam verstehen, so schreiben Sie, und fordern von mir die Erklärung alles dessen, was Ihnen unverständlich ist. Ihre vornehmste Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müssen darüber unumschränkter Meister werden sowohl in Passagien als im Cantabile. Das Aufsetzen des Bogens auf die Saite ist das erste. Es muß mit solcher Leichtigkeit geschehen, daß der erste Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich scheint. Nach diesem leichten Aufsatze des Bogens wird der Strich sogleich fortgesetzt, und nun können Sie den Ton verstärken, so viel Sie wollen; da nach dem leichten Aufsatze keine Gefahr mehr ist, daß der Ton kreischend oder kratzend werde. Dieses leichten Ansatzes mit dem Bogen müssen Sie sich in allen Gegenden desselben bemeistern, sowohl in der Mitte, als an den beiden äußersten Enden; sowohl im Hinauf- als im Herunterstriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man sich zuerst mit dem messa di voce auf einer bloßen Saite, z. B. auf dem a. Man fängt vom *pp* an, und läßt den Ton immer nach und nach stärker werden, bis zum *ff*, und dieses Studium muß man sowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufstriche vornehmen. Fangen Sie diese Übung sogleich an, und wenden Sie wenigstens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar

*) S. J. A. Hiller's Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler, auch Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1803, Nr. 9.
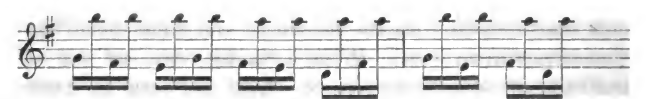
nicht ununterbrochen: sondern Vormittags eine halbe Stunde und Nachmittags wieder so viel. Erinnern Sie sich dabei, daß dieß das wichtigste und schwerste Studium ist. Wenn Sie damit zu Stande sind, dann wird Ihnen das messa di voce nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demselben Bogenstriche vom *pp* anfängt, bis zum *ff* steigt, und wieder auf's *pp* zurück kommt. Das geschickteste Aufsetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und sicher geworden sein, und Sie werden mit Ihrem Bogen alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geschwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, ist der beste Rath, daß Sie täglich eine oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechzehntheilen besteht, spielen. Dieser Fugen sind drei in den Sonaten a Violino Solo, opera V. Auch die erste, in der ersten Sonate aus D dur ist dazu dienlich. Sie müssen sie zuerst langsam, dann immer etwas geschwinder spielen, bis Sie dieselben in der möglichsten Geschwindigkeit herausbringen. Ich muß Ihnen aber dabei noch einen doppelten Rath geben; der erste: daß Sie sie mit einem kurzen Bogenstriche, das ist: abgestoßen, und mit einem kleinen Absatze zwischen jeder Note spielen. Sie sind folgender Gestalt geschrieben:



sie müssen aber gespielt werden, als ob sie so geschrieben wären:



der andere: daß Sie sie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens spielen; hernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwischen der Spitze und der Mitte desselben; und endlich, wenn auch dieses gut von Statten geht, mit der Mitte des Bogens selbst. Vergessen Sie dabei nicht, daß Sie diese Fugen nicht immer mit dem Herunterstriche, sondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufstriche anfangen müssen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, ist auch das Überspringen einer Saite von ungemein großem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechzehnteln folgender Art studirt:



Sie können sich selbst von dieser Gattung so viele erfinden, als Sie wollen, und in einem jeden Tone. Sie sind in der That nützlich und nothwendig.

In Ansehung des Aufsetzens der Finger auf das Griffbrett empfehle ich Ihnen eine Sache, die für alles hinreichend ist. Sie besteht darin: Nehmen Sie eine Stimme der ersten oder zweiten Violine, es sei von einem Conzert, von einer Messe oder einem Psalm; alles, folglich auch die Violinstimmen einer Sinfonie, eines Trio's u. s. w. ist dazu dienlich. Stellen Sie die Finger nicht in die gewöhnliche Lage, sondern in die halbe*) Applicatur; d. i., den ersten Finger in g auf der e-Saite, und spielen Sie die ganze Violinstimme in dieser Lage durch, so daß sich die Hand nie aus derselben verrücken läßt, als wenn Sie auf der untersten Saite das a, und auf der ersten das dreigestrichene d zu nehmen haben; Sie müssen aber sogleich wieder in die vorige Applicatur zurückkehren. Dies Studium muß so lange getrieben werden, bis Sie im Stande sind eine jede Violinstimme, die nichts Conzertmäßiges enthält, auf den ersten Anblick vom Blatt zu spielen. Gehen Sie sodann mit der Applicatur weiter hinauf, mit dem ersten Finger in das a, und üben diese ebenso fleißig als die erste. Wenn Sie auch in dieser sicher sind, so nehmen Sie die dritte vor, mit dem ersten Finger in b, und suchen sich in dieser ebenso fest zu machen. Auf diese kann noch eine vierte folgen, da der erste Finger ins dreigestrichene c auf der e-Saite gesetzt wird. Sie haben sodann eine Skala von Applicaturen, daß Sie, wenn Sie dieselben recht in der Gewalt haben, sich rühmen können vom Griffbrete Meister zu sein. Dies Studium ist nothwendig und ich empfehle es Ihnen.

Das dritte Stück nun ist das Trillo. Ich verlange es von Ihnen langsam, mäßig, geschwind und ganz geschwind. In der Ausführung sind diese verschiedenen Triller nothwendig; denn es ist nicht an dem, daß eben das Trillo, das zu einem geschwinden Satz gut ist, auch zu

---

*) Heute wird sie die zweite genannt.

einem langsamen dienen könne. Um die Sache mit einem Mal abzuthun, und aus einer Übung nicht zwei zu machen, so fangen Sie auf einer bloßen Saite an, es mag a oder e sein; der Bogen muß langsam, wie bei einem messa di voce geführt werden. Das Trillo hebe ganz langsam an, gehe immer, nach und nach, durch unmerkliche Grade, ins Geschwindere fort, bis es ganz geschwind geworden ist, wie dies Beispiel zeigt:



Binden Sie sich aber nicht so ganz genau an dieses Beispiel, in welchem der Übergang von Achteln sogleich zu Sechzehnteln, und von diesen zu andern, wieder um die Hälfte kleineren Noten, zu Zweiunddreißigtheilen ist. Nein, dies hieße springen, und nicht gehen. Stellen Sie sich zwischen den Achteln und Sechzehnteln andere Noten vor, die weniger als Achtel und mehr als Sechzehntel gelten, so daß, wenn Sie mit Achteln anfangen, diese dem Werthe der Achtel am nächsten kommen, und im Fortgange sich immer mehr und mehr den Sechzehnteln nähern, bis sie wahre Sechzehntel werden; und so auch im Übergange von diesen zu Zweiunddreißigsteln. Diese Übung nehmen Sie fleißig und mit Sorgfalt vor. Aber fangen Sie sie immer auf der bloßen Saite an: denn wenn Sie das Trillo auf der bloßen Saite gut machen lernen, so wird es Ihnen um so viel leichter werden mit dem zweiten, mit dem dritten, und selbst mit dem vierten Finger, mit welchem Sie besondere Übungen werden vornehmen müssen, weil er der kleinste unter seinen Brüdern ist.

Weiter gebe ich Ihnen jetzt nichts auf: aber dies ist schon viel, und von großem Nutzen, wie Sie sich davon leicht überzeugen werden. Schreiben Sie mir, ob Sie Alles, was ich Ihnen hier vortrage, wohl begriffen haben. Ich bin u. s. w."

Es ist zu bedauern, daß Tartini seiner vorstehend mitgetheilten brieflichen Lektion keine weitere Folge gegeben hat. Zwar existirt noch eine selten gewordene didaktische Arbeit von ihm, doch nur die Kenntniß derselben könnte Aufschluß darüber geben, inwiefern sie pädagogischen Werth hat. Es ist nach Fétis ein „Trattato delle appog-

giature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte". Das Originalmanuscript ist nie im Druck erschienen. Dagegen veranstaltete Tartini's Schüler Lahoussaye eine französische Übersetzung des Werkes, welche 1782 in Paris (bei Pietro Denis) unter folgendem Titel erschien: „Traité des agrements de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les differentes espèces de cadances etc." —

Unter Tartini's zahlreichen Schülern sind die nahmhaftesten: Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Meneghini, Joh. Gottl. Graun, Pagin und Lahoussaye.

Bini, mit Vornamen Pasqualini, geb. gegen 1720 zu Pesaro (gest. 17..), wurde von seinem Meister als besonders wohlgerathener Schüler gepriesen. Burney berichtet, daß, als ein Engländer Wisemann Tartini um Stunden bat, dieser ihn an Bini mit den Worten wies: „Io lo mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione". Nachdem Bini einen drei- bis vierjährigen Lehrcursus in Padua absolvirt hatte, wurde er vom Cardinal Olivieri nach Rom berufen, wo er alle Musikkreise durch die Kühnheit und Vollendung seines Spiels in Erstaunen setzte. Für Montanari*) wurde er dort ein gefährlicher Nebenbuhler. Es wird sogar behauptet, daß für diesen Künstler die Überlegenheit Bini's der Grund zu einem geistigen Siechthum wurde, welches mit dem Tode endete. Man kennt weder Compositionen von Bini noch ist eine Angabe über die Zeit seines Ablebens vorhanden. Einer seiner beachtenswertheren Schüler war der Neapolitaner Emanuele Barbella, als dessen Schüler wiederum der gerühmte, längere Zeit in Amsterdam lebende Violinspieler Ignazio Raimondi zu nennen ist.

Barbella, der 1773 in Neapel starb, hatte zum Compositionslehrer einen gewissen Michele Gabbaloni und später den fruchtbaren Operncomponisten Leonardo Leo. Dieser pflegte, wenn auf Barbella

---

*) S. Seite 57.

die Rede kam, wie Fétis mittheilt, scherzend zu bemerken: „Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente!“ Gerber berichtet indessen, daß dieser Ausspruch eine Selbstkritik Barbella's war, deren er sich in einem an Burney gesendeten Berichte über seine Künstlerlaufbahn bediente. Die von Cartier in dessen „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinsonate Barbella's ist ein höchst unbedeutendes Musikstück.

Größere Geltung als Bini erlangte in der musikalischen Welt Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana im Toskanischen, gest. 1793 in Florenz. Schubart*) charakterisirt sein Spiel folgendermaßen: „Nardini war Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit seines Vortrags läßt sich unmöglich beschreiben: jedes Comma scheint eine Liebeserklärung zu seyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußersten Grade. Man hat eiskalte Fürsten und Hofdamen weinen gesehen, wenn er ein Adagio spielte. Ihm selbst tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm seiner Seele konnte er auf sein Zauberspiel übertragen; seine melancholische Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelassenste Phantasie vom muthwilligsten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langsam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, sondern küßte nur ihre Spitzen. Er stackirte ganz langsam, und jede Note schien ein Blutstropfen zu seyn, der aus der gefühlvollsten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieses großen Mannes diese schwermüthige Stimmung gegeben, denn Personen, die ihn vorher gehört, sagen, daß sein Styl in jüngern Jahren sehr hell und rosenfarbig gewesen sey“.

Nardini erhielt die erste musikalische Erziehung in Livorno, wohin die Eltern bald nach seiner Geburt gezogen waren. Dann genoß er die Lehre des Paduaner Meisters, aus der er mit dem vierundzwanzigsten Lebensjahre entlassen wurde. Allgemein wird Nardini als Lieblingsschüler Tartini's bezeichnet. Daß er den Meister in seiner

*) Schubart's gesammelte Schriften Bd. 5, S. 70.

letzten Krankheit wie den eigenen Vater pflegte, wurde schon mitgetheilt. 1753 wurde Nardini als Sologeiger an den Würtemberger Hof berufen, wo ihn auch Schubart hörte. In dieser Stellung verblieb er bis 1767, da er es dann infolge der Reorganisation der Stuttgarter Capelle vorzog, nach Italien zurückzukehren. Hier fand er am florentinischen Hofe eine seiner Bedeutung entsprechende Stellung als Soloviolinist und Dirigent der großherzoglichen Capelle, die ihn bis zu seinem am 7. Mai 1793 erfolgten Tod in Anspruch nahm.

Von Nardini's Compositionen ist nur der kleinere, bei Fétis verzeichnete Theil in die Öffentlichkeit gedrungen. Sie zeigen ein anmuthiges, liebenswürdiges Talent. Größe des Styls ist ihnen nicht eigen. Dagegen entschädigen sie theilweise durch reizvolle Sinnigkeit, ungetrübte naive Heiterkeit so wie durch Adel und Frische der Empfindung. So vor allem die D dur Sonate*), die zu den lieblichsten Blüthen der italienischen Violinmusik jener Epoche zählt, und sich namentlich auch durch eine für die damalige Zeit höchst bemerkenswerthe formelle Ausgestaltung des ersten Allegrosatzes hervorthut. Sie hat etwas von dem Mozart'schen Schönheitssinn. Sonsthin finden sich in Nardini's Sonaten einzelne Cantilenensätze, denen eine anmuthende Süßigkeit des Ausdrucks eigen ist, während die mit Passagen nicht selten überladenen Allegro's meist etwas Conventionelles und, man darf sagen, Veraltetes an sich tragen. Es fehlt hier offenbar an erfinderischer Kraft. Übrigens gehört Nardini zu jenen Violincomponisten des vorigen Jahrhunderts, die auf der Grenzscheide des kirchlichen und weltlichen Musiktones stehen.

Als Schüler des Nardini sind anzumerken: der Pisaner Giulio Maria Lucchesi, Giuseppe Moriani, geb. 16. August 1752 zu Livorno (war im Vortrag Haydn'scher und Boccherinischer Quartette ausgezeichnet), der Florentiner Francesco Sozzi (zu Anfang des 19. Jahrh. Violinist in Augsburg), Francesco Vaccari, geb. 1773 zu Modena (lebte hauptsächlich in Spanien), Pollani in Rom, und der Engländer Thomas Linley, der uns weiterhin noch begegnen wird.

---

*) Neu herausgegeben von F. David bei Breitkopf und Härtel.

Der Lucchese Filippo Manfredi, geb. gegen 1738 (gest. 1780), war ein Landsmann und Freund Boccherini's. Mit diesem verband er sich zu einer Kunstreise (Boccherini war bekanntlich Violoncellist), welche ihn 1771 auch nach Paris führte. Hier machte er ungemeines Aufsehen, namentlich durch den Vortrag der Boccherini'schen Trio's und Quartette, denen man damals in der französischen Hauptstadt entschieden den Vorzug vor den Haydn'schen Kammercompositionen gab. Die Genossen wandten sich dann nach Madrid, wo sie beide ehrenvolle Stellungen fanden. Boccherini wurde königl. Kapellmeister und Manfredi trat als erster Violinist in die Dienste des Infanten Don Louis, Bruder des Königs. Fétis führt einige Compositionen Manfredi's an. Die in Cartier's „L'art de Violon" von ihm mitgetheilte Sonate ist nicht ohne Würde und Charakter, bietet aber das Hauptinteresse durch die dem damaligen Standpunkt der Geigentechnik noch ziemlich fremde Anwendung des Octavenspieles.

Zu den besten Schülern Tartini's wird auch Domenico Ferrari, geb. 17.., gezählt. Von seinem Lehrmeister entlassen, fixirte er sich zunächst in Cremona, um zurückgezogen von der Welt weiteren Studien zu leben, die ihn auf eine ausgedehntere Anwendung der Flageoletttöne und des Octavenspieles hinleiteten. Als er sich stark genug glaubte, in der musikalischen Welt eine Rolle spielen zu können, begab er sich auf Reisen; 1749 war er, wie Dittersdorf berichtet, ungefähr 9 Monate in Wien, „und ärndtete hier sowohl beym kaiserl. Hofe als auch bey der Theaterdirektion, so wie bey Privatliebhabern nicht nur den größten Beyfall, sondern auch die reichlichste Belohnung ein. Ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violinspieler"*). Ein außerordentlicher Erfolg ward ihm dort zu Theil. Vier Jahre später nahm er neben seinem Mitschüler Nardini ein Engagement beim Herzog von Würtemberg an. Schubart sagt (Bd. 5, S. 96) über seine Leistungen: „Aus Bizarrerie schlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung ist nicht gerade, sondern krumm. (Es ist schwer zu sagen, was Schubart damit meint.) Er strich nicht mit Allgewalt sondern glitschte

*) Dittersdorf's Selbstbiographie S. 44.

nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Steges, wagte sich hoch an's Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz sanft reibt, daß seine Krystallrinde dröhnt. Der Fehler dieses großen Meisters aber war, daß er aus Eigensinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte". Jedoch war Schubart auch kein unbedingter Lobredner der Tartini'schen Schule, von der er sagt, „daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme, und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen, fährt er fort, sind die Zöglinge dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist".

Ferrari's gedruckte Werke bestehen in 6 Heften zu Paris und London erschienener Violinsonaten. Das aus denselben in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Allegro erweckt keine sonderliche Meinung zu Gunsten seines produktiven Talents: es ist nüchtern, nichtssagend und etüdenhaft. — Von Stuttgart begab sich Ferrari wiederum nach Paris. Eine von hier aus beabsichtigte Londoner Reise kam nicht mehr zur Ausführung, da er, angeblich infolge eines Mordanfalles (1780) sein Leben verlor.

Von Giulio Meneghini (geb. 17.., gest. 17..) ist uns weiter keine biographische Nachricht aufbehalten, als die, daß er der Amtsnachfolger seines Lehrmeisters war. Lipinski hörte bei seiner schon erwähnten Anwesenheit in Italien über ihn, daß er sich durch einen ungewöhnlich starken Ton ausgezeichnet, welcher ihm den Beinamen „la Tromba" eingetragen habe. Dies ist glaubhaft. Denn bei Gerber wird außer Meneghini eines um dieselbe Zeit auftretenden Giulietto Tromba als Schüler Tartini's und Musikdirektor (?) an der Kirche des h. Antonius zu Padua gedacht. Man kann kaum zweifeln, daß Gerber infolge eines Versehens, oder durch den Namen Tromba dazu verleitet, aus ein und derselben Person zwei verschiedene gemacht hat.

Die Franzosen Pagin und Lahoussaye finden ihre Erledigung in dem Abschnitte über das französische Violinspiel.

Zu den hervorragendsten Zöglingen Tartini's zählen außerdem

Joh. Gottl. Graun und Pugnani. Der erstere war indessen zunächst in der Dresdner, der zweite dagegen in der piemontesischen Schule gebildet; beide Künstler werden deshalb erst weiterhin zu berücksichtigen sein.

Andere aus Tartini's Lehre hervorgegangene, doch minder bedeutende Künstler waren: Alberghi, Carminati (ein Venezianer, der zu Lyon wirkte), der Graf Thurn und Taxis (Österreichischer Generalpostmeister zu Venedig), Obermayer (ein Prager Dilettant), Don Paolo Guastarobba (ein Spanier), Petit, Pagni, Nazari *) (1770 erster Violinist in Venedig), Holzbogen, Kammel, Lorenz Schmitt, Angiolo Morigi (geb. 1752, erster Violinist am Hofe zu Parma), und Giuseppe Signoretti (gegen 1770 zu Paris).

Endlich ist hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini als einer Schülerin Tartini's zu gedenken. Sie eröffnet den Reigen einer stattlichen Reihe von Violinspielerinen, deren Bekanntschaft wir zum Theil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erste musikalische Ausbildung im venezianischen Conservatorium „dei Mendicanti". Das fortgesetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die, bereits citirte briefliche Lection ertheilte, förderte sie so weit, daß sie in Italien als Rivalin Nardini's angesehen wurde. Zu Paris erregte sie dann im Concert spirituel Aufsehen durch die in selbstverfaßten (später veröffentlichten) Compositionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Von 1774 ab scheint sie ausschließlich als Sängerin thätig gewesen zu sein. Als solche war sie zunächst an der pariser Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe thätig. Ihr Todesjahr ist unbekannt.

Fast gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete sich

die piemontesische Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italienischen Hauptschulen. Ihr Be-

*) Ein Schüler von ihm war Giuseppe Antonio Capuzzi, Violinmeister am Musikinstitut und Orchesterdirektor an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. Er wurde 1740 in Brescia geboren, und starb zu Bergamo den 18. März 1818.

gründer G. B. Somis war, wie man gesehen hat, ein Schüler Corelli's und außer Vivaldi wurde sie weiterhin auch durch Tartini ganz wesentlich beeinflußt. Diese Ineinsbildung verschiedener Richtungen verlieh der piemontesischen Schule jene Eigenschaften, die sie ganz besonders befähigten, den Entwickelungsgang des Violinspiels, wenigstens theilweise, bis in's gegenwärtige Jahrhundert hinein zu bestimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', dessen Wirken schon geschildert wurde, sind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berücksichtigen hier zunächst die ersteren vier Künstler und verweisen in Betreff Leclair's auf die Geschichte des französischen Violinspiels.

Felice Giardini (er selbst nennt sich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians" vom Jahr 1755 Felice de Giardini), wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter schon wurde er der Musik bestimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninstitut des Mailänder Domes eintreten, und zugleich den Gesang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewissen Paladini genießen. Doch bald zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung für die Violine und diese wurde Veranlassung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er sich stark genug, um eine selbstständige Thätigkeit zu beginnen. Er ging zunächst nach Rom und da hier keine Aussicht zu einem Wirkungskreise war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orchester des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein sehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunst zu spielen, als sich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf drastische Weise von dieser jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es sich nämlich", so berichtet Gerber übereinstimmend mit Anderen, „zum angelegensten Geschäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts desto weniger, erzählte er selbst, erwarb ich mir durch diese Ungereimtheiten bey den Unwissenden ungemeine Hochachtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser in's Orchester und setzte sich — neben mich. Ich beschloß sogleich, den Maestro di Capella eine Probe

von meiner Kunst und meinem Geschmacke hören zu lassen, und gab meinen Fingern und närrischen Einfällen, in dem nächsten Ritornello zu einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte". Diese Ermahnung war nicht unfruchtbar geblieben, denn Giardini gab mit anerkennenswerther Offenheit später zu, „nie eine bessere Lektion von einem großen Meister empfangen zu haben". Jedenfalls wurde er durch dieselbe trefflich für seine weitere Thätigkeit als Orchesterdirigent vorbereitet, denn ein solcher muß, wenn er eine Autorität sein soll, vor allen Dingen den Übrigen mit gutem Beispiel in Ausübung des Berufes vorausgehen. Und Giardini wurde ein sehr gerühmter Orchesterführer.

Er wandte sich von Neapel, Deutschland durchziehend, nach London, wo er auch den größten Theil seines Lebens zubrachte. Über die Zeit seines dortigen Auftretens lauten die Angaben verschieden. Sein Biograph Regli giebt an, daß er schon 1744 in London gewesen sei, Pohl*) dagegen behauptet, Giardini's Name erscheine erst 1751 in englischen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Regli's Annahme sprechen, da Giardini sich möglicherweise vorerst von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch ist solches nicht wahrscheinlich, am allerwenigsten an einem Orte wie London, wo damals wie heute unbemittelte Künstler mehr als anderswo auf den Erwerb angewiesen waren.

Giardini's erstes Auftreten in London war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney schildert den Eindruck seiner Leistungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß sie eine neue Epoche im Concertleben London's gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Gesang- und Violinlehrer begehrte, und sich zu den in seinem Hause veranstalteten Musikmatinéen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italienischen Oper zu Theil, deren Orchesterleitung er 1755 nach Festing's Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies Alles war dem speculativen Italiener nicht genug. Er betheiligte sich im

*) Mozart und Haydn in London, Bd. I. S. 170ff.

folgenden Jahre an der Geschäftsführung der Oper, erlitt aber dabei so bedeutende Einbuße, daß er genöthigt war, sich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Diese Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761 — 1762 wieder mehr Solo gespielt, sein Glück nochmals als Impresario während der Jahre 1763—1765 zu versuchen. Hierbei verlor er den Rest seiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das saure Brod eines Musiklehrers. Weiterhin gestalteten sich die Verhältnisse Giardini's wieder etwas besser; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorspieler zu den Musikfesten in Worcester, Glaucester und Hereford engagirt, und gewiß hätte auch in London seine Stellung von Neuem sich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramer's Auftreten daselbst erfolgt wäre, gegen dessen jugendlich frische Erscheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künstler traten zwar in ein angenehmes Verhältniß, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardini's Stern mehr und mehr erblich. Unter solchen Umständen mochte der, in eine untergeordnetere Position Gedrängte es für rathsam halten, London ganz zu verlassen; er kündigte sein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orchesterchefs im Pantheon, so wie von 1782—1783 die gleiche, schon früher bei der italienischen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erst England, um nach Italien zurückzukehren. Indeß nach Verlauf von sechs Jahren sehen wir ihn schon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend im kleinen Heymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des Mißlingens dieses Planes die Weltstadt 1791 für immer verließ. Er versuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals sein Glück in Petersburg und Moscau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis endlich am 17. Dezember 1796 der Tod.

Giardini's Leben gewährt, wie dasjenige so vieler anderer Künstler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechselreicher Gegensätze. Seiner ausübenden Künstlerschaft zufolge hätte er sich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es scheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich seiner Sphäre lag, und so wird er von dem Selbstverschulden

des Ungemachs wohl nicht ganz freizusprechen sein, das ihn bis ans Lebensende verfolgte. Vielleicht hat dazu sogar eine gewisse Unsolidität Giardini's in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigstens eine (von Pohl) mitgetheilte Thatsache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er stets bedeutenden Vorrath hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Musikfreund, bei dessen Privatconzerten Giardini zeitweilig Vorspieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italienische ausgegeben, mit hohem Preise bezahlt wurde. Während Giardini's Abwesenheit von London machte sich eine Reparatur an dem Instrument nothwendig und bei dieser Gelegenheit ergab das Innere desselben als Verfertiger den englischen Violinfabrikanten Banck. Der Prinz rächte sich für diesen gemeinen Betrug, der einer härteren Bestrafung würdig gewesen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er gewesen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch seine Handlungsweise den Versuch machte, das alte Verhältniß zu dem fürstlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieser ihm mittheilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen sei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beschämte Künstler, den zarten Wink wohl verstehend, nichts weiter von sich hören ließ.

Als Violinspieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch schönen Ton und reich nüancirten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen gewesen sein als im Leben. Franz Benda wenigstens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache des Violinspiels, äußerte sich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edeln Vortrag und das seltene Improvisationstalent Giardini's. Nicht minder wird er als Führer des Orchesters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkischen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Wesens, wußte er sich bei seinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Respekt zu setzen, um so mehr, als sein Tadel überzeugend war. In der italienischen Oper zu London führte er zuerst die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardini's Compositionen — er schrieb auch einige zu Lon=

von aufgeführte Opern — möchte die musikalische Welt nichts verloren haben. Man darf dies wenigstens aus einem in Cartier's „L'art de Violon“ mitgetheilten, höchst unbedeutenden Musikstück schließen; denn es kann vorausgesetzt werden, daß dieser auserlesenen Sammlung von Violinwerken nicht gerade eines der schwächeren Gebilde Giardini's einverleibt worden ist.

Als nahmhafter Schüler Giardini's ist hier Giuseppe Maria Festa, geb. 1771 in Trani, einzureihen. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini studirt, hatte er noch Lolly zum Lehrer. 1816 wurde er Conzertmeister am Theater San Carlo in Neapel. Denselben Rang bekleidete er später auch bei der Privatmusik des Königs beider Sicilien. Er soll ein ungewöhnliches Direktionstalent besessen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens“ gewesen sei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839.

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemontese und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht seines Onkels genossen, wurde er 1747 bei der königlichen Musik in Turin angestellt. Doch verließ er seinen Platz 1751 und wandte sich nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France“ vom Jahr 1751 enthält folgendes, echt französisches Urtheil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légereté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution“. Man hat, ohne irgendwie an der Künstlerschaft Chiabran's zu zweifeln, sich dabei zu vergegenwärtigen, daß das französische Violinspiel im Verhältniß zu Italien und Deutschland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erscheinung mußte also dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen.

Über Chiabran's weiteren Lebensgang hat man keine Kunde,

wie auch die Zeit seines Todes unbekannt geblieben ist. Von seinen wenigen Compositionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Conzertsammlung — theilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse“ das anziehendere ist. Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es seiner Zeit wesentlich zum Amusement des Publikums beigetragen haben, da es außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewisse Klangeffekte der Violine in günstiges Licht stellt. Es scheint übrigens, daß sich der damaligen Violincomponisten eine Art von Manie für die „Jagdsonate“ bemächtigte, denn Cartier giebt in seiner „L'art de Violon“ nicht weniger als sechs, mit „La chasse“ betitelte Compositionen von verschiedenen Componisten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinsonate bietet lediglich Interesse durch die ausgedehntere Anwendung der Flageoletttöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinspieler von großer Energie des Tones und der Bogenführung gerühmt. Er starb in seiner Vaterstadt 1782, der er unausgesetzt sein Streben und Wirken widmete. Burney sah und hörte ihn dort 1770. Von seinen Compositionen befindet sich ein Allegrosatz in Cartier's Violinschule, von sehr bestimmtem, charakteristischem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendste und für die Folgezeit einflußreichste Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 1727, gest. 1803). Er setzte das von seinem Meister begonnene Werk fort, und widmete sich mit großer Vorliebe, aber auch besonderem Glücke dem Lehrfach. Durch ihn erhielt die piemontesische Violinschule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen Corelli's in einem regelmäßigen Cursus verarbeitet hatte, begab er sich zu Tartini, um auch dessen Lehre theilhaftig zu werden. In ihm vereinigt sich mithin die römische und paduaner Schule, des Vivaldi'schen Einflusses auf Somis nicht zu vergessen. Pugnani fand mit fünf- und zwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatconzerte des Königs von Sardinien. So sehr ihn derselbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunsch auch außerhalb seines Vaterlandes sich Anerken-

nung zu erwerben. Es gehörte damals schon zum Métier, Paris oder London zu besuchen, um sich gleichsam von der großen Welt das Maturitätszeugniß ausstellen zu lassen. Pugnani begab sich zunächst (1754) nach Paris, und dann auch nach der Themsestadt. Er war überhaupt bis 1770 auf Reisen. In diesem Jahre aber kehrte er in die Heimath zurück, wurde Vorspieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich sein Lehramt, dem er bis zum Tode (1803) mit Eifer oblag.

Pugnani's Spielweise soll sich vornehmlich durch schönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, eben so sehr für den großen Styl als für's graziöse Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß seine Compositionen klassisch seien, beruht indeß auf einem starken Irrthum, er müßte denn das Wort „klassisch" gleichbedeutend mit „langweilig" nehmen. Pugnani's Musik ist gehaltlos, süßlich fade und in jeder Beziehung durchaus unbedeutend*). Nicht alle seine Compositionen, unter denen sich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, sind veröffentlicht worden, sondern nur 8 Piecen, darunter Violinsonaten, Conzerte, Duo's, Trio's, Streichquartette, Quintette und Symphonien. Geboren wurde Pugnani 1727, und zwar nach Fétis in Turin, nach Regli dagegen in Canavese.

Über seine Persönlichkeit findet sich in der Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahr 1813, Nr. 34 Folgendes: „In Gaetano Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntniß, bewundernswerthe Geschicklichkeit, und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthätigkeit gegen Nothleidende, bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Nothleidenden gehörte der größere Theil seines beträchtlichen Ein-

*) Vergl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnani's.

kommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Cirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettirende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch in seinem ganzen An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abentheuerlichen fast grotesken Figur nur desto auffallender contrastirte. Er trug eine schwülstige, aufgethürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide, und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen, geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte".

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnani's närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgetheilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. Wer sind Sie? fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Die bemerkenswerthesten Schüler Pugnani's waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Polledro, Traversa, Romani, Borghi, Borra, Janitsch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemontesischen (gest. 17..), wird als sehr geschickter Violinspieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Ansehens genoß. Dies ist indeß Alles, was man von ihm weiß.

Eben so spärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Fossano, war er 1798 der Nachfolger seines Lehrmeisters als erster Violinist am königlichen Theater zu Turin. Er spielte eben so meisterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Instrumenten ließ er sich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er starb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war sein Vorname Luigi; auch weicht dieser Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnani's aufführt.

Molino hat einige Compositionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani studirt, vom 22. Lebensjahre ab bis kurz vor seinem Ende in Paris. Sein schwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Positionswechsel Veranlassung. Gegen 1789 trat er an Mestrino's Platz als Orchesterchef des Theaters „Monsieur“, doch bald wurde er hier durch Lahoussaye ersetzt. Sodann übernahm er das Vorspieleramt an der komischen Oper und als er auch hier sich nicht zu halten vermochte, wurde er zum Mitglied der Commission für die Künste ernannt, und trat (1801) an die Spitze des Orchesters der Bouffons. Endlich zog er sich ganz vom Pariser Musiktreiben zurück, und setzte sich in der Vorstadt Passy, der jetzigen Residenz Rossini's, zur Ruhe. Vor seinem Tode kehrte er nach seinem Geburtsort Coni zurück, in dem er, am 2. Februar 1759 geboren, 1823 auch starb.

Als Tonsetzer war Bruni ziemlich fleißig. So schrieb er außer 16 Opern, von denen einige in Paris zur Aufführung gelangten, 4 Sonatenwerke für Violine, einige Conzerte, 28 ehedem sehr geschätzte Hefte Violinduetten und 10 Quartettwerke. Auch eine Violin- und Violaschule verfaßte er. Die letztere erlebte eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltete Übersetzung ins Deutsche.

Als begabter Schüler Pugnani's gilt auch A. Olivieri, geb. 1763 zu Turin. Er war lange Zeit Mitglied der Capelle des Königs von Sardinien, sah sich indessen plötzlich genöthigt, einer Thätlichkeit halber, die er zum Theil unverschuldet beging, nach Neapel zu fliehen. Olivieri war nämlich für die musikalischen Unter-

haltungen eines vornehmen Hauses engagirt. Bei einer derselben erschien er, mit Ungeduld erwartet, zu spät. Der Hausherr überhäufte ihn wegen seiner Unpünktlichkeit mit Vorwürfen, und als diese kein Ende nahmen, zerschlug der, durch diese unhöfliche Begegnung aufs äußerste gereizte Künstler seine Violine auf dem Kopfe des Gastgebers, suchte aber auch sofort das Weite. In Neapel war indessen seines Bleibens auch nicht; er besuchte Paris und Lissabon, kehrte jedoch 1814 für immer nach der französischen Hauptstadt zurück. Sein Violinspiel, das als ungemein brillant und delikat geschildert wird, mußte er in späteren Jahren wegen allzugroßer Starkleibigkeit aufgeben. Fétis kannte ihn noch im Jahre 1827. Die Zeit seines Todes ist nicht ermittelt.

Felice de' Radicati, von einer vornehmen, doch verarmten Turiner Familie abstammend, wurde 1778 geboren. 1815 erhielt er die Berufung als erster Violinist am Orchester der Basilica S. Petronio zu Bologna. Doch blieb er hier nicht lange, denn es wird von einer 1816 unternommenen Reise berichtet, die ihn nach Wien führte. Dort starb er am 14. April 1823 infolge einer tödtlichen Verwundung, die er sich bei einer verunglückten Wagenfahrt zugezogen. Radicati war neben seinem Violinspiel auch als Opern- und Quartettcomponist, so wie als Tonsetzer für sein Instrument thätig. Sein Biograph Regli behauptet sogar, daß er im Hinblick auf Boccherini als Renovator des italienischen Quartettstyls betrachtet werde, — eine Phrase, die der Widerlegung nicht bedarf, da abgesehen von dem Umstande, daß das Streichquartett seine Fortentwickelung nicht in Italien sondern in Deutschland fand, ersteres Land seit Boccherini nichts von Bedeutung in dieser Kunstgattung geleistet hat. Wenigstens ist nicht das Mindeste von den gleichartigen Bestrebungen neuerer italienischer Componisten bis auf unsere Zeit gekommen.

Mit Radicati sei zugleich dessen bemerkenswerther Schüler Giuseppe Ghebart, geb. am 20. Nov. 1796 im Piemontesischen, genannt. 1814 wurde er Mitglied der königl. Kapelle zu Turin, und 1839 trat er an Polledro's Stelle, die ihm 1846 definitiv übertragen wurde. Engagementsanerbietungen von Paris (für die ita-

lienische Oper) und von Dresden (für das Conzertmeisteramt der königl. Kapelle) lehnte er ab. Um die deutsche Instrumentalmusik machte er sich insofern verdient, als er der erste war, welcher dieselbe in Turin einführte.

Obwohl Giambattista Polledro nur einige Monate den Unterricht Pugnani's genoß, so ist er nichts desto weniger zu dessen Schülern zu rechnen, denn er verdankte dem Meister ohne Zweifel seine höhere Ausbildung als Violinspieler. Ursprünglich dem Handelsstande bestimmt, welchem sein Vater angehörte, entschied man sich im Hinblick auf das musikalische Talent des Knaben doch bald für die Tonkunst. Sein erster Lehrer auf der Violine war der geschickte Geiger Mauro Calderara (bei Fétis wohl irrthümlich Coldarero) zu Asti. Dann wurde Gaetano Vai, erster Violinist an der Kathedrale desselben Ortes sein Führer. Endlich in seinem 15. Lebensjahre begab er sich nach Turin zu Pugnani, der ihn alsbald auch dem Orchester des königl. Theaters einverleibte. 1801 unternahm er einen ersten Conzertausflug nach Mailand und 1804 wurde ihm die Anstellung als erster Violinist an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo zu Theil. Doch er verweilte hier nicht lange, sondern begab sich auf eine größere Kunstreise, die ihn bis in das Innere Rußlands führte. In Moscau war er beim Fürsten Tatisceff 5 Jahre engagirt. Dann besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Dresden. In letzterer Stadt wurde er 1814 für die Hofkapelle als Conzertmeister gewonnen. Sein Wirken währte hier bis 1824, da ihn dann Carlo Felice von Sardinien unter glänzenden Anerbietungen nach Turin berief, um die königl. Kapelle zu reorganisiren. Er bekleidete hier das Amt eines Generaldirektors der Instrumentalmusik. 1844 hatte er das Unglück von einem Nervenschlage getroffen zu werden, infolge dessen er nach neunjährigen Leiden am 15. August 1853 in seiner Vaterstadt Casalmonferrato alla Piovà verschied, wo er den 10. Juni 1781 geboren worden war. Der Künstler hat verschiedene, nach kurzer Frist jedoch schon verschollene Violin- und Vokalcompositionen veröffentlicht.

Als Violinspieler fand Polledro die einstimmige Anerkennung seiner Zeitgenossen. Die Allgem. musik. Zeitung vom Jahr 1807

enthält S. 281, 675 und 281 folgende einander ergänzende Urtheile aus Wien, Prag und Leipzig über ihn: „Herr Polledro zeigte sich als ein wirklich großer Violinspieler, der den Ruf der ihm vorherging vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel ist in der That groß zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Conzerte nicht angemessenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunstfertigkeit. Das Staccato scheint indessen ganz aus seinem Spiele verbannt zu sein. Seine Compositionen sind eben nicht tief eindringend. — Polledro ist der letzte Schüler Pugnani's und wenn es wahr ist, daß der Meister in seinen Schülern fortlebe, so muß es den ältern Verehrern der Kunst einen doppelten Genuß gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er spielte zweimal mit einem Erfolge, dessen sich hier, außer Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann. Der Zauber seines Tones, die höchste Reinheit, die großen riesenmäßigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderspiel überwand, und dabei auch sein zarter, feiner, delicater Vortrag mußten entzücken".

„Wir halten Herrn Polledro unter allen italienischen Violinisten, die nach Viotti zu uns gekommen sind, durchaus für den vorzüglichsten. Seine Compositionen und sein ganzes Wesen, noch weit mehr aber sein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geist, Talent, feiner Ausbildung und Geschmack überhaupt, alles dieses in trefflicher Schule und mit großem Fleiß auf seine Kunst aber auch ganz im Sinne seiner Nation gewendet. Sonach ist das Ernste und Gehaltene der besten deutschen Violinisten so wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der besten französischen sein Vorzug: wohl aber hinreißende Leichtigkeit und Fertigkeit, Anmuth und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune. Und was die Künstlichkeit seines Spiels betrifft, so haben wir besonders in Sprüngen und vollgriffigen Sätzen, so viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden".

Von den Violinspielern Gioachimo Traversa, Romani, Ludovico (nach Pohl's Angabe Luigi) Borghi und Borra wissen wir kaum mehr, als daß sie Schüler Pugnani's waren. Der erstere fand 1770 glänzende Aufnahme in Paris, Romani und Borghi waren etwa um dieselbe Zeit in London thätig und Borra scheint in seiner Vaterstadt Turin gelebt zu haben.

In Betreff Anton Janitsch', welcher gleichfalls ein Schüler Pugnani's war, verweisen wir auf den Abschnitt über das Violinspiel Deutschlands.

Auch eine Violinspielerin ist aus Pugnani's Lehre hervorgegangen: Signora Gerbini. Sie trat mehrfach in Deutschland mit günstigstem Erfolg auf, wie ein Referat der Allgem. musik. Zeitung vom Jahr 1807 (Nr. 25) aus Wien beweist, worin „ihre außerordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beinahe bis zum Unglaublichen geht", gerühmt wird. Ähnlich lautet eine Notiz in demselben Kunstorgane (vom Jahr 1811, S. 737) aus Paris: „Mad. Gerbini, die mit fast männlicher Kraft und Präcision weibliche Anmuth verbindet, schließt sich an die ersten hiesigen Virtuosen. Ich habe sie z. B. ein Conzert von Spohr vortragen hören, dessen außerordentliche Schwierigkeiten sie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabei den Geist und schönen Ausdruck im geringsten hintan zu setzen". Nähere Nachrichten über sie fehlen indeß durchaus.

Wir kommen zu Viotti, mit Vornamen Giovanni Battista (geb. 23. Mai 1753, gest. 10. März 1824), dem hervorragendsten Vertreter der piemontesischen Schule, der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigestirn des italienischen Violinspiels im vorigen Jahrhundert bildet. Dieser Meister darf als der eigentliche Fortsetzer der vor ihm erstandenen epochemachenden Richtungen des Violinspiels und der Violincomposition angesehen werden. In beiden Beziehungen hatte der gegebene Standpunkt sich ausgelebt. Über die Tartini'sche Violinsonate war man nicht weiter hinausgekommen; im Gegentheil: die Nachfolger des Paduaner Meisters begnügten sich zur Hauptsache mit Nachbildungen der vorhandenen Muster und verfielen so mehr oder minder einem für den Fortschritt der Kunst unergiebigen Formalismus. Vor allem bedurfte das Violinconzert aber einer Regenerirung. Die einfache monotone, mit dem Soloinstrument wenig contrastirende Quartettbegleitung erwies sich nicht mehr ausreichend, namentlich nachdem die Orchesterwerke Haydn's und seiner Zeitgenossen eine wesentliche Bereicherung des Orchesterapparats und damit erhöhte Forderungen für die Instrumentalmusik bewirkt hatten.

Diesen zeitgemäß gesteigerten Bedürfnissen wurde unter den Italienern des vorigen Jahrhunderts zuerst Viotti gerecht. Zwar sahen wir, daß schon Vivaldi das Orchester seiner Conzerte erweiterte und durch Hinzuziehung von Blasinstrumenten bereicherte, allein es waren dies vereinzelte Erscheinungen, gleichsam Experimente, denen nicht nur die innere Nothwendigkeit sondern auch der günstige Boden der Fortentwickelung fehlte. Denn diese Bestrebungen gingen spurlos vorüber; sie fanden keine Nachahmung, und es ist nicht ein Fall bekannt, daß Tartini z. B. von der Instrumentationsweise Vivaldi's Gebrauch gemacht hätte.

Bei Viotti kehrt im Wesentlichen die moderne, organisch gegliederte Orchestrirung Haydn's wieder, dessen Symphonien bereits 1764—65 in Paris und London Eingang fanden. Und dies nicht allein. Er hat auch, gleich anderen Componisten jener Zeit, den ganzen Satzbau der Haydn'schen Symphonie in seinen Hauptzügen, so weit er auf das Conzert Anwendung finden konnte, namentlich aber die scharf ausgeprägten Gegensätze der Haupt- und Seitenmotive adoptirt. Dieser architektonische Ausbau der Sonatenform bezeichnet wiederum den Fortschritt Viotti's im Bereiche der Violincomposition gegen Tartini, wie ein solcher zwischen dem letzteren Meister sowie Vivaldi und Corelli wahrzunehmen ist.

Charakteristisch für Viotti's Schaffen ist der Umstand, daß er die bisher so stark kultivirte Violinsonate (mit beziffertem oder unbeziffertem Baß) wenig berücksichtigt. Es existiren im Ganzen nur 18 dahingehörige Musikstücke in 4 Cahiers von ihm. Dagegen veröffentlichte er 29 Conzerte mit Orchesterbegleitung, 2 Conzertanten für 2 Violinen, 15 Streichquartette, 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell und 60 Violinduetten. Der größere Theil davon, zumal die Trios und Quartette, ist veraltet und für unsere Zeit nur sehr bedingungsweise verwerthbar. Die besten Violinwerke sind dagegen der musikalischen Welt in neuen Ausgaben wieder zugeführt worden. Unter ihnen nimmt einen besonders hervorragenden Platz das A moll-Conzert (Nr. 22) ein; es zeichnet sich durch einfach edle Schönheit der Gestaltung, Adel der Empfindung und höchst wirksame Behandlung der Violine so wie des Orchesters aus. Man hat behauptet,

daß bei der Instrumentation desselben Cherubini hilfreiche Hand geleistet habe. Doch ist dies nicht erwiesen. Es wird übrigens vielen Violincomponisten jener Zeit, z. B. Lolli, Giornovichi und sogar Rode nachgesagt, daß sie der thatsächlichen Mitwirkung anderer, im Orchestersatz erfahrener Musiker benöthigt gewesen seien, und ohne Zweifel ist dies mehrfach vorgekommen. Von Lolli wird sogar berichtet, er habe nichts weiter als die Violinstimme aufgesetzt, und die weitere Ausführung befähigteren Leuten überlassen. Seine Compositionen sind ganz dazu angethan, es zu glauben.

Als Violinspieler erklomm Viotti nicht minder eine höhere Stufe der Kunst. Wenn ihm von seinen Landsleuten nicht die überschwänglichen Huldigungen dargebracht wurden, deren Corelli und Tartini sich erfreuten, so liegt dies keineswegs daran, daß er Geringeres leistete als diese. Man muß sich zunächst vergegenwärtigen, daß die Kunst des Violinspieles zu Ende des vorigen Jahrhunderts schon eine große Verallgemeinerung gefunden hatte, daß mithin die Wirkung derselben nicht mehr so exclusiv sein konnte, als zu Lebzeiten Corelli's und Tartini's. Dann auch ist zu berücksichtigen, daß Viotti die zweite Hälfte seines Lebens, also die eigentliche Meisterzeit im Ausland zugebracht hatte; nur einmal kehrte er 1788 vorübergehend in seine Heimath zurück, um für die italienische Oper in Paris Gesangskräfte zu engagiren. Während er in England und Frankreich seine Triumphe feierte, war er daheim vielleicht schon so gut wie vergessen.

Viotti's erstes Auftreten im Concert spirituel zu Paris (1782), so bemerkt Fétis, läßt sich schwer beschreiben. Niemals hatte man etwas gehört, was seiner Vollendung als Geiger nahe kam. Niemals hatte ein Violinist schöneren Ton, gleichen Glanz, Schwung und eine ähnliche Mannichfaltigkeit gezeigt. Und ebenso überragten seine Compositionen Alles, was bis dahin (im Gebiete der Violinliteratur) erschienen war. Ähnliches wird in der Berliner Musikzeitung vom Jahr 1794 aus London berichtet: „Viotti ist wahrscheinlich jetzt der größte Violinist in Europa. Ein starker, voller Ton, unbeschreibliche Fertigkeit, Reinheit, Präcision, Schatten und Licht mit der reizendsten Einfachheit verbunden, machen die Charakteristik seiner Spielart aus,

und die Composition seiner Conzerte übertrifft alle mir bekannten Violinconzerte. Seine Themata sind prachtvoll und edel, mit Verstand durchgeführt, geschmackvoll mit großen und kleinen Massen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie ist reich ohne Überladung, der Rhythmus ist richtig und nicht steif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinstrumente von großem Effekt. Mit einem Wort: Viotti's Compositionen so wie sein Vortrag sind gleich hinreißend". Auch die Leipziger Allgem. Musik. Ztg. (Bd. 14, S. 435) enthält ein begeistertes Lob Viotti's, das hier eine Stelle finden mag: „Viotti ist unstreitig der erste Violinspieler unseres Jahrhunderts. Nachdem er die nordischen Höfe durchzogen, kam er nach Paris, wohin ihm sein Ruf schon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum ersten Mal auftrat. Er spielte ein Conzert von seiner eigenen Composition und man fand in diesem wie in allen nachfolgenden eine Originalität, welche das bis dahin Höchste in dieser Gattung erreicht zu haben schien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edeln Geschmack, der ihn nie über die Grenzen des Schönen hinausschreiten ließ. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmuth wie innig verschwistert! Wie vollendet sein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Sein Spiel erregte einen außerordentlichen Enthusiasmus, als man ihn das erste Mal hörte".

Seine Fachgenossen zollten ihm nicht geringere Bewunderung als die öffentliche Stimme, und Baillot z. B. verstieg sich sogar zu dem ekstatischen Ausruf: „Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon". Auf derartige hochtrabende Phrasen, die eben in jener Zeit aufkamen, ist nicht zu großes Gewicht zu legen; sie hängen wesentlich mit der sich mehr und mehr bahnbrechenden virtuosen Richtung des Violinspieles zusammen, und wir werden noch mehrfach ähnlichen überspannten Expectorationen begegnen. Ließ doch auch Viotti's Schüler J. B. Cartier, wie hier gleich erwähnt werden mag, eine Medaille auf seinen Meister mit der Umschrift „Nec plus ultra" prägen.

Man sieht, es fehlte Viotti keineswegs an enthusiastischer Anerkennung der Zeitgenossen. Aber nicht befriedigt von seiner unübertroffenen Meisterschaft und den sich an dieselbe knüpfenden glänzenden Resultaten, verfolgte er, weiterhin sich von seiner Sphäre entfernend, materielle Interessen, die für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen wurden. Der Hang zur kaufmännischen Speculation muß tief in der Natur des italienischen Nationalcharakters begründet liegen, wie es denn auch bezeichnend für dieses Volk ist, daß durch dasselbe der kaufmännische Verkehr in Theorie und Praxis hohe Ausbildung erfuhr. Nicht wenige italienische Künstler des vorigen Jahrhunderts gaben sich neben dem ursprünglichen Berufe, meist zu eigenem Schaden merkantilen Unternehmungen hin. Von Locatelli wird erzählt, daß er in Amsterdam einen Saitenverkauf etablirt habe, Geminiani handelte mit Bildern und Giardini opferte seine materielle Existenz dem verlockenden Geschäft eines Opernimpresario. Auch Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom), der einflußreiche Meister des Klavierspieles und der Klaviersonate, handelte mit Pianoforte's und erwarb dadurch ein ansehnliches Vermögen. Daß dieser Erwerbssinn bei ihm durch den Hang zu übertriebener Sparsamkeit beeinflußt war, ist kaum zu bezweifeln. Denn der letzteren war er in fast lächerlichem Maaße ergeben, wie uns Spohr in seiner Selbstbiographie erzählt. Er traf den Klaviermeister in Petersburg am — Waschkübel, wie er eben in Gemeinschaft seines Schülers John Field die Strümpfe reinigte. Spohr's Verwunderung darüber bemerkend, äußerte der Italiener mit aller Seelenruhe, man thäte wohl, sich in Petersburg die Wäsche selbst zu besorgen, da sie zu theuer sei, und er rathe ihm seinem Beispiel zu folgen. Spohr hatte indessen Besseres zu thun, als Strümpfe zu waschen.

Wenn auch Viotti derartigen Extravaganzen völlig fremd blieb, so trat er doch in die Fußtapfen Giardini's, dessen Geschick er schließlich theilte. Der Meister hatte sich wie Fétis angiebt, schon 1787, wahrscheinlich infolge seines weiterhin zu erörternden Rücktrittes von der Öffentlichkeit als Violinspieler, um die Direktion der pariser Oper beworben. Sein Gesuch blieb indessen unberücksichtigt. Da erhielt 1788 der Leibfriseur Maria Antoinette's, Namens Léonard, das Privi-

legium für die pariser Oper. Dieser trug Viotti sofort die Leitung der Bühne an und kam damit dessen Wünschen entgegen. Freilich sorgte er in künstlerischer Beziehung sehr wohl für das ihm anvertraute Institut; denn er zog Sänger ersten Ranges herbei, unter denen sich Mandini, Vigagnoni, Mengozzi, Rafanelli, Banti und Signora Marichelli befanden. Dem entsprechend war das Orchester besetzt, an dessen Spitze der Violinspieler Mestrino stand. In der ersten Zeit prosperirte das Unternehmen, dem auch Cherubini seine Kräfte widmete, nach Wunsch. Die Vorstellungen fanden Anfangs in den Tuilerien statt, wurden jedoch in das Winkeltheater de la foire Saint-Germain verlegt, als der Hof 1790 von Versailles in die pariser Residenz einzog. Hier konnte das Institut jedoch auf die Dauer nicht bleiben, und man warb deshalb in vornehmen Kreisen Theilnehmer für die Begründung einer neuen Schaubühne, welche den Namen Feydeau nach Mr. Feydeau de Brou, damaligem Intendanten mehrerer französischer Provinzen erhielt. Derselbe war persönlich bei der Angelegenheit betheiligt. Dieses neue, auf die aristokratischen Kreise berechnete Unternehmen, welches 1791 eröffnet wurde, scheiterte indeß in Folge der Revolutionsstürme schon im Jahre darauf, und Viotti, der sich mit Aufopferung seines mühsam erworbenen Vermögens dabei betheiligt hatte, begab sich, nachdem er im August 1792 seine Gesellschaft entlassen, als ruinirter Mann nach London. Hier galt es nun eine neue Existenz zu gründen. Der Meister mußte, um dieses möglich zu machen, seinem Gelübde entsagen, nicht wieder als Violinspieler an die Öffentlichkeit zu treten. Mit diesem Gelübde aber hatte es folgende Bewandtniß.

Viotti hatte während der Jahre 1782—1784 vielfach im Concert spirituel den Beifall des dort versammelten pariser Publikums in einem Maaße genossen, daß er, dadurch verwöhnt, schon sorgfältig das Verhalten seiner Zuhörerschaft abwog und sich von den Kundgebungen derselben mehr als billig abhängig zeigte. So mußte denn auch er alsbald die trübe Erfahrung machen, wie sehr derjenige sich täuscht, der auf die Beständigkeit und Unwandelbarkeit des Tagespublikums rechnet. Einstmals war das Conzert, in welchem er sich hören ließ, weniger besucht als sonst und wahrscheinlich mit in Folge

davon übten seine Leistungen nicht die gewohnte Zündkraft aus. Am folgenden Tage ließ sich in denselben Räumen ein Violionist hören, dessen Begabung mit Viotti's Talent nicht entfernt in Parallele gestellt werden konnte. Allein der Zuhörerraum war überfüllt, und das Rondo des vorgetragenen Conzertstückes gefiel so sehr, daß es nicht allein da Capo verlangt wurde, sondern auch den Stoff der Unterhaltung in musikalischen Kreisen für mehrere Tage bildete. Dieser Vorfall, der einem Manne von Urtheilsfähigkeit über die wechselnden Amüsementsbedürfnisse des großen Haufens höchstens eine ironische Bemerkung abgenöthigt hätte, reichte hin den italienischen Maestro derart zu verletzen, daß er nichts Geringeres beschloß, als fortan sich der Öffentlichkeit zu entziehen. Wirklich war seine Gereiztheit so andauernd, daß er dem gefaßten Entschluß während des pariser Aufenthaltes treu blieb. Nur in befreundeten Privatcirkeln ließ er sich noch hören, wie er denn auch für einige Zeit die Stelle eines Orchesterchefs in einer von dem Prinzen von Conti und den Herren v. Soubise und v. Guémenée gestifteten Musikgesellschaft annahm. Außerdem veranstaltete er, zugleich zum Besten seiner Schüler Quartettakademien in der eigenen Behausung, in denen er vor eingeladenen Zuhörern seine neu componirten Orchesterwerke probirte. Gelegentlich durfte man auch einen beschwerlichen Gang nicht scheuen, um den Künstler zu hören. Als er einstmals bei einem seiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalversammlung spielte, welcher fünf Treppen hoch wohnte, äußerte er lakonisch: „Lange genug sind wir zu ihnen (zu den Zuhörern) hinabgestiegen, mögen sie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen".

Viotti's unmuthsvolle Verstimmung gegen das pariser Publikum hatte sich selbst noch nicht gelegt, als er 1802, also etwa 16—18 Jahre nach jenem Ereigniß, Paris wieder besuchte, und nur mit Mühe war er zu bewegen, vor einer Elite von Künstlern im Conservatorium sich hören zu lassen.

Als er 1792 mit leeren Taschen in London einzog, trat mehr denn je ernst mahnend die Existenzfrage an ihn heran. Er mußte sich, so schwer es ihm auch werden mochte, nothgedrungen wieder dazu entschließen, das Publikum zu amüsiren. Damals bildeten die Salomonischen, durch Haydn's persönliche Mitwirkung auf ihren Culmina-

tionspunkt gebrachten Conzerte das Centrum des musikalischen London. In ihnen trat Viotti mehrfach auf und damit zugleich in seine alten Rechte als Solospieler. Doch sein Glücksstern war einmal wankend geworden und auch in London wartete seiner neues Ungemach. Der Künstler gerieth in Verdacht, sich in politische Conspirationen eingelassen zu haben, wozu wohl hauptsächlich sein reger Verkehr mit der französischen Emigration, insbesondere aber mit dem Herzog von Orleans beigetragen haben mochte. Obwohl, wie sich bald herausstellte, dieses Gerücht auf leeren Vermuthungen beruhte, mußte Viotti England zwangsweise verlassen. Er wandte sich nach Hamburg, und nahm seinen Aufenthalt in dem nahegelegenen Schenfeldt auf dem Landsitze eines gewissen George Smith aus Altona bis zum Juli 1795, hauptsächlich seiner schöpferischen Muse lebend. Namentlich schrieb er hier einen Theil seiner besten Violinduetten. Die Stimmung unter der sie entstanden, spiegelt sich in der Vorrede des einen Heftes derselben ab, welche die Äußerung enthält: „Cet Ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.“

Als sich die Grundlosigkeit des auf Viotti ruhenden Verdachtes politischer Umtriebe herausgestellt hatte, kehrte er nach London zurück. Sein Wesen wurde noch zurückhaltender als ehedem und in Ermangelung einer öffentlichen künstlerischen Thätigkeit, auf die er sich nicht wieder einließ, betheiligte er sich an einem Weinhandel, von dessen Erträgnissen er hauptsächlich lebte. Viotti, der ehedem gefeierte Künstler, ein Weinhändler! Ist dies nicht die baare Ironie eines freilich theilweise selbst verschuldeten Geschicks? —

Mit Ausnahme von zwei vorübergehenden, in die Jahre 1802 und 1814 fallenden Ausflügen nach Paris blieb Viotti beständig in London. 1818 nahm er dagegen seinen Wohnsitz wieder in der ersteren Stadt. Und noch einmal ließ er sich verlocken, die Leitung eines Theaters, diesmal die der großen Oper zu übernehmen. Er trat die Direction derselben 1819 an. Viotti unternahm die Augiasarbeit, dieses damals dem Verfalle nahe Institut zu regeneriren, doch seine Kräfte reichten dazu nicht aus. Unverrichteter Sache mußte er 1822 mit dem theuer erkauften Jahrgeld von 6000 Franks das Feld räumen, da

man ihm vorwarf, durch seine ungenügende Führung das Zurückgehen der Kunstanstalt verschuldet zu haben. Mißvergnügt wandte er sich wieder nach London, wo er am 10. März 1824 als pensionirter Impresario starb. So endete das Leben eines Künstlers, der wie Wenige berufen war, sich eine glückliche und glanzvolle Lebensstellung zu bereiten!

Viotti wurde am 23. Mai 1753 zu Fontanetto, einem kleinen Ort des piemontesischen Bezirkes Crescentino geboren. Er offenbarte frühzeitig bedeutendes musikalisches Talent, und dies veranlaßte seinen Vater, einen Hufschmied, der als Dilettant auf dem Horn nicht ungeschickt war, ihm die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Zu seinem Lieblingsinstrument erkor er sogleich die Violine. Gegen 1764 kam ein Lautenspieler Giovanni nach Fontanetto, dessen Unterricht der Knabe, doch nur für kurze Zeit genoß. Er war dann wieder zur Hauptsache sich selbst überlassen, machte aber doch solche Fortschritte, daß er 1766 bei einem Kirchenfest in Strambino, wohin ihn der Vater mitgenommen, durch seine Leistungen Aufmerksamkeit erregte. Der dortige Prälat Francesco Rora erkannte sein Talent, und war insofern für die weitere künstlerische Ausbildung desselben thätig, als er ihn mit einem Empfehlungsschreiben an die in Turin lebende Marchesa von Voghera versah. Bei dieser traf ihn ein Mitglied der königlichen Capelle, Namens Celognetti, welcher sofort darauf drang, den kleinen Viotti zu hören. Man brachte eine Sonate von Besozzi herbei, die der Knabe zum Erstaunen der Anwesenden à vista mit der Freiheit und Sicherheit eines fertigen Musikers spielte. Als man ihm ein Lob dafür zu Theil werden ließ, antwortete er im vercellesischen Dialekt: „Ben par susì a l'é niente.“ (Das ist eine Kleinigkeit.) Man fand diese Äußerung anmaßend, und um den Knaben bescheidener zu machen, legte man ihm eine schwere Sonate von Domenico Ferrari vor. Aber auch diese bewältigte er, so daß Celognetti darauf drang, den begabten Kunstjünger nicht wieder von der Stelle zu lassen. „Kennst Du das Theater“, fragte er den Kleinen. „„Nein mein Herr““. „Du hast also keinen Begriff davon. Komm ich will Dich hinführen“. Kaum war Viotti in's Orchester getreten, so saß er auch schon unter den Violinisten und spielte die ganze Oper mit, als ob er sie gleich den

Anderen einstudirt hätte. In das Haus der Marchesa zurückgekehrt, fragte man ihn, was er etwa Bemerkenswerthes an der Aufführung gefunden. Statt jeder Antwort spielte er nach dem Gehör Verschiedenes aus der Oper vor, und gewann dadurch die erhöhte Theilnahme seiner Zuhörer. Für seine Zukunft war von da ab gesorgt. Der Sohn der Marchesa, welcher später Erinnerungen an Viotti aufgezeichnet hat, äußert sich folgendermaßen über Denselben: „Ich war durch den Eindruck dieses natürlichen Talents so hingerissen, daß ich Alles zu thun beschloß, um solche schönen Anlagen nicht unentwickelt zu lassen. Ich wies ihm eine Wohnung in meinem Palast an und gab ihm Pugnani zum Lehrer. Die Erziehung Viotti's kostet mich mehr als 20,000 Franks, aber ich bereue dieses Geld nicht! Die Existenz eines solchen Künstlers konnte nicht zu hoch bezahlt werden" *).

Nachdem Viotti der Lehre Pugnani's entwachsen war, unternahm er in Begleitung desselben seine ersten Kunstreisen im April 1780. Der Weg führte ihn zunächst nach Deutschland, namentlich nach Berlin, und dann nach Polen und Rußland. Die Kaiserin Katharina überhäufte den Künstler mit Auszeichnungen, und suchte ihn vergeblich in Petersburg zu fesseln. Eine zweite Reise wurde nach London unternommen. Niemals hatte dort ein Instrumentalist gleiche Wirkung ausgeübt, und selbst Geminiani's Andenken, das dort noch nach dessen Tode in hohem Ansehen gehalten wurde, machte er durch sein Auftreten völlig erlöschen. Auch in London war man umsonst bemüht Viotti festzuhalten. Wer hätte wohl ahnen können, daß er an demselben Orte, wo er Lorbeeren und Gold ärndtete, später die Rolle eines Apollopriesters mit dem Dienste Mercur's vertauschen würde?

Von London begab Viotti sich nach Paris, wo er nach erfolgter

*) Der Originaltext lautet nach Regli folgendermaßen: „Si fu allora, rapito da un genio così naturale, io mi decisi di fare ciò che abbisognava, affinchè tante belle disposizioni non riuscissero infruttuose. Io gli assegnai un allogio nel mio palazzo, e gli diedi per maestro il celebre Pugnani. L'educazione di Viotti mi costò più di venti mila franchi; ma a Dio non piaccia che io pianga il mio danaro! La vita di un simile artista non potrebbe essere abbastanza pagata".

Trennung von seinem Lehrmeister, wie schon mitgetheilt wurde, dauernd verblieb und schnell die Gunst aller Musikkreise eroberte. Insbesondere erregte er auch das Interesse der königlichen Protektorin Glucks, Maria Antoinette, welche ihm den Titel ihres Accompagnateurs nebst einer jährlichen Rente von 6000 Franks verlieh. Die ihm gewordene Auszeichnung vermochte indessen nicht seine damals bereits erwachte allzu rege Empfindlichkeit gegen Zufälligkeiten, von der schon ein Beispiel gegeben wurde, in Schranken zu halten. Es wird darüber (Allgem. mus. Ztg., Bd. 14, S. 435) Folgendes mitgetheilt: Viotti empfing eine Einladung zum Hofconzert nach Versailles. Der ganze Hof versammelt sich, das Conzert fängt an. Bei den ersten Takten des Solo ruht das tiefste Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreischende Stimme ertönt: „Platz für Monsieur, den Grafen v. Artois!" Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verursachen eine allgemeine Bewegung. Während derselben ni mt Viotti sein Instrument unter den Arm und verläßt den Saal, wo der ganze Hof versammelt war, zum großen Ärger der Anwesenden". Hier war Viotti in vollem Rechte, wenn er die Würde der Kunst wahrte, daß er es aber mit Voranstellung seiner Persönlichkeit in einer Weise that, die alle conventionellen Rücksichten verletzte, ist vielleicht zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen.

Viotti ist unter den Italienern als der letzte, wahrhaft große Repräsentant des classischen Violinspiels zu bezeichnen. Im Besitze einer virtuos gebildeten Technik, hat er in seinem künstlerischen Wirken doch nichts mit jenem absoluten Virtuosenthum gemein, welches, die ideale Bedeutung der Kunst verkennend, das Mittel für den Zweck substituirt. Hierüber giebt ein Blick auf seine Compositionen unzweifelhaften Aufschluß. Dieselben tragen, so weit sie nicht durch ihren veralteten Ductus oder durch geringen Gehalt dem Geschick der Vergänglichkeit anheimgefallen sind, den Stempel echten, gediegenen Musikerthums. Offenbar galt das Streben ihres Autors vorzugsweise dem Geistigen, Idealen in der Kunst, — ein Standpunkt, welcher den Vertretern des reinen Virtuosenthums völlig fremd ist. Es ist freilich nur verhältnißmäßig wenig von Viotti's Violincompositionen für die Nachwelt übrig geblieben, aber dies Wenige steht in seiner Trefflich-

keit und Tüchtigkeit als ein rühmliches und unvergängliches Denkmal seiner künstlerischen Gesinnung und Thatkraft da. Der Meister hat, wie Wenige, die Violine als Gesangsinstrument zu behandeln gewußt. Seine melodischen Motive tragen bei aller Einfachheit einen sinnig naiven, anmuthig edeln, bisweilen von einem vornehmen Gefühlspathos durchleuchteten Zug. Zugleich befreit er die Violincomposition vollständig von den Traditionen des Kirchenstyls, der sich inzwischen in dem Maaße, als die Kunst mehr und mehr ins öffentliche Leben trat, allmählig in ein rein conventionelles Wesen verloren hatte. Seine Musik offenbart durchweg einen entschieden freien, so zu sagen weltlichen Charakter, sowohl in der Cantilene wie in den feurig belebten, glanzvollen, nie die Gränzen des Schönen überschreitenden Passagen und Figuren.

Als Lehrmeister für sein Instrument war Viotti hauptsächlich während des pariser Aufenthaltes thätig; er gab dem französischen Violinspiel jenen Aufschwung, in welchem die Glanzperiode dieser Schule gipfelt. Seine nahmhaftesten Zöglinge sind Rode, Alday, Libon, Labarre, Cartier und Durand, deren nähere Betrachtung in dem Abschnitt über Frankreich erfolgen wird. Hier sei nur zweier seiner Zöglinge, der Violinistin Parravicini, geb. Gandini und Francesco Mori's gedacht. Die erstere, geb. 1769 zu Turin, wurde unter Viotti's*) Anleitung eine Spielerin von nicht gewöhnlichem Ruf. Von 1797 bis 1802 trat sie nach einander in Paris, Leipzig, Dresden und Berlin auf. In der Allgem. mus. Ztg. (Bd. I, S. 552) findet sich folgendes Urtheil über sie: „Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Überladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit, erwarben dieser Virtuosin allgemeinen Beyfall". Reichardt berichtet über sie in seiner mus. Ztg. Bd. I, S. 78: „In der That steht sie unter allen Violinspielern um so

*) Nach Gerber war sie eine Schülerin Pugnani's. Fétis dagegen führt sie übereinstimmend mit Regli als Schülerin Viotti's an. Wir entscheiden uns für die letztere Angabe.

nicht einzig da, weil ihr Spiel so männlich kraftvoll ist. Ihre ersten Meister waren Pugnani (?) und Viotti, und auf diesen Stamm konnte Kreutzer, der sie zuletzt in Paris unterrichtete, (?) seine originelle und energische Manier am besten pfropfen. Mad. Albergati übertrifft an Fülle und Stärke des Tons und an mächtiger Bogenführung manchen sonst braven Violinspieler. Ihr ganzes Spiel ist höchst vollkommen".

Anders lautet freilich Spohr's Urtheil, welcher die Künstlerin in Neapel hörte; in seiner Selbstbiographie sagt er über sie: „Ich bin es schon gewohnt, mein Instrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, so arg wie von Mad. Paravicini aber habe ich es noch nicht gehört. Dies nahm mich um so mehr Wunder, da sie sich einigen Ruf erworben hat und voller Prätensionen ist. Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Gesange einen leidlichen Ton heraus; dies ist aber auch ihr ganzes Verdienst. Übrigens spielt sie in schlechtem Geschmack mit überladenen und gehaltlosen Verzierungen und die Passagen undeutlich, unrein in der Intonation und überhudelt in den Bogenstrichen". Man hat sich hierbei allerdings zu vergegenwärtigen, daß die Spielerin bereits in ziemlich vorgerücktem Lebensalter stand, als Spohr sie hörte.

Die Parravicini scheint für einige Zeit ihrem Berufe entsagt zu haben, da sie sich von ihrem Gatten trennte, um die Maitresse des Grafen Albergati zu werden. Doch später kehrte sie wieder zu öffentlicher Kunstthätigkeit zurück, wie wir aus ihrem 1827 erfolgten Auftreten in München ersehen, wo man, obwohl sie bereits 56 Jahre alt war, noch die „Kraft ihres Bogens" bewunderte. Seit jener Zeit aber fehlen alle Nachrichten über sie.

Francesco Mori, 1793 von italienischen Eltern in London geboren, war nur einige Monate hindurch Viotti's Schüler, nachdem er bereits eine bedeutende Höhe künstlerischer Ausbildung erklommen hatte. Großer Ton und ungemeine Gewandtheit der linken Hand zeichneten sein Spiel aus. Eine Zeitlang war er Dirigent der philharmonischen Conzerte zu London. Er starb gegen 1842.

Unabhängig von den Violinschulen Padua's und Turin's machten sich bis auf Viotti herab noch mehrere andere italienische Geiger von Bedeutung geltend. Ihre Reihe eröffnet:

Gian Pietro Guignon, geb. 10. Februar 1702 zu Turin, gest. 30. Januar 1774 (nach Regli), (nach Fétis 1775) zu Versailles, kam in jungen Jahren nach Paris, und widmete sich zunächst dem Studium des Violoncello's, das er bald darauf mit der Violine vertauschte. 1733 trat er in die Dienste des Königs von Frankreich und wurde Violinmeister vom Vater Ludwig XVI. Diese Stellung trug ihm 1741 den Titel und die Rechte*) des sogenannten Geigerkönigs ein, eine mittelalterliche Institution, die mit ihm zugleich erlosch. Kaum war Guignon im Besitze seines Patents, so erließ er auch schon Reglements für die Organisten und Componisten Frankreichs. Die hierüber entstandenen Streitigkeiten konnten schließlich nur durch einen Parlamentsbeschluß geschlichtet werden, welcher den 30. Mai 1750 erfolgte und Guignon seines Geigerkönigamtes und der daran geknüpften vermeintlichen Prärogative für verlustig erklärte. Guignon soll sich als Violinspieler durch vorzüglichen Ton und leichte Bogenführung ausgezeichnet haben. In Paris erschienen einige seiner Compositionen.

Über den Piemontesen Giuseppe Canavasso ist nur so viel bekannt, daß er zwischen 1735 und 1753 als trefflicher Geiger und Componist für sein Instrument in Paris lebte.

Der Romagnole Carlo Giuseppe Toeschi, eigentlich Toesca della Castellamonte, dessen Jugendgeschichte unenthüllt ist, trat 1756 als Violinist in die Mannheimer Kapelle, in welcher er 1768 als zweiter Conzertmeister thätig war. 1777 folgte er dem Hofe nach München. Er wurde 1724 geboren und starb d. 12. April 1788. Schubart bemerkt über ihn: „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich: Dieser befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von aus-

*) Nach ihnen konnte gegen Erlegung einer französischen Pistole jeder Tonkünstler in allen Provinzen des Königreichs für zünftig erklärt werden. Doch machte Guignon keinen Gebrauch davon, sondern nannte sich bloß auf seinen Werken Roi des Violons. (Wiener Musikztg. v. J. 1821, S. 588.)

nehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte ihm die Mannichfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört".

Sein Sohn Giovanni Battista, nach Lipowsky's mus. Lex. in Mannheim, nach Fétis' Angabe in Italien geboren, war Schüler Joh. Carl Stamitz' und Cannabich's. Er folgte seinem Vater im Amte und starb zu München am 1. Mai 1800.

Auch er hatte einen Sohn, Carlo Teodoro, geb. 1770 in Mannheim, den er zu einem geschickten Violinspieler heranbildete. Als solcher fand er einen Wirkungskreis in der Münchener Kapelle.

Francesco Galeazzi, nach Regli geb. 1738 (nach Fétis 1758) zu Turin, wirkte als erster Violinspieler im Teatro Valle zu Rom. Er verfaßte außer verschiedenen Instrumentalcompositionen ein zweibändiges Werk: „Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, e a dimostrabili principii ridotta: opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente ai principianti, dilettanti e professori di Violino". Roma 1791 und 1796. Das Todesjahr dieses Künstlers giebt Fétis auf 1819 an, während bei Regli jede Bemerkung darüber fehlt.

Giuseppe Demachi (auch Demachi) geb. gegen 1740, war Mitglied der königl. Kapelle zu Turin und wirkte seit 1771 als geschätzter Geiger in Genf. In Paris und Lyon erschienen mehrere seiner Violinwerke. Das bei Cartier von ihm mitgetheilte Allegro ist trocken und etüdenhaft.

Giovanni Giuseppe Cambini, war zuerst Schüler eines gewissen Polli, bildete sich aber später nach Nardini und Manfredi so weit heran, daß er als Violinspieler eine gewisse Geltung erlangte. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er indessen im Gebiete der Instrumentalcomposition, für die er sich durch ein dreijähriges Studium beim Pater Martini in Bologna vorbereitet hatte. Seine Produktion war so massenhaft, daß er sich den wenig ehrenhaften Namen eines Geschwind- und Vielschreibers erwarb. Fétis zählt von seinen Werken

nicht weniger als 60 Symphonien, 144 Streichquartette, 29 conzertirende Symphonien, und mehr als 400 Piecen für verschiedene Instrumente auf. Außerdem setzte er verschiedene Opern. Seit 1770 war der Schauplatz seines Wirkens Paris. Seine Compositionen wurden hier zwar aufgeführt, doch ebenso schnell vergessen als gehört. Er starb in der französischen Hauptstadt gegen 1825 in ärmlichen Verhältnissen. Geboren wurde er den 13. Februar 1746.

Von dem Neapolitaner Guerini wird nur berichtet, daß er während der Jahre 1740—1760 in den Diensten des Prinzen von Oranien im Haag stand und dann nach London ging. In Amsterdam wurden 14 verschiedene Werke für Violine und Begleitung von ihm gedruckt. Der in Cartier's Violinschule befindliche Prestosatz seiner Arbeit ist von durchaus gewöhnlichem Charakter.

Gleicherweise ist über den Violinspieler Francesco Falco nichts weiter bekannt, als daß er seit 1773 in der pariser Capelle stand, und während seines dortigen Wirkens einige Violinsonaten drucken ließ, welche 1776 auch in London erschienen.

Als ein ausgezeichneter Violinspieler wird Giovanni Battista Roseri (auch Rosieri) genannt, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geboren, auch als Componist thätig war. In letzterer Eigenschaft erscheint er nach dem von Cartier veröffentlichten Allegro für Violine solo als sehr unbedeutend.

Sebastiani Bodini stand gegen 1756 beim Markgrafen von Baden-Durlach als Conzertmeister in Diensten, nachdem er vorher in der herzogl. Würtembergischen Capelle gewesen war.

Eligio Celestino wirkte als Conzertmeister am Mecklenburg-Schwerinschen Hofe zu Ludwigslust, von 1781 bis zu seinem Tode, 24. Januar 1812. Er war 1739 in Rom geboren. Burney, der ihn dort im Jahre 1770 kennen lernte, berichtet, daß er um diese Zeit der beste römische Violinspieler gewesen sei. Vor seiner Niederlassung in Ludwigslust bereiste er Frankreich und Deutschland als Conzertspieler. In seinem sechzigsten Lebensjahre ließ er sich noch in London mit bestem Erfolg hören. In Berlin und London wurden 1786 und 1798 einige Violincompositionen von ihm gedruckt.

Der Mailänder Nicolò Mestrino darf als einer der bedeuten-

deren Violinisten seiner Zeit bezeichnet werden. Auch als Componist für sein Instrument war er thätig, obwohl, wie Fétis versichert, nicht alle unter seinem Namen gedruckten Musikstücke von ihm herrühren. Seine Jugendgeschichte ist unenthüllt. Geboren 1748, war er anfänglich in Diensten des Fürsten Esterhazy, dann aber etwa um sein dreißigstes Lebensjahr in denen des Grafen Ladislaus d'Erdödy. 1786 besuchte Mestrino Paris und spielte im Concert spirituel, worauf er sich eine angesehene Stellung als Orchesterchef des Theaters Monsieur machte. Seine ausgezeichnete Befähigung für dieses Amt gab Veranlassung, ihn an die Spitze der 1789 gegründeten, und, wie schon mitgetheilt wurde, von Viotti geleiteten italienischen Oper zu Paris zu stellen. Im September des folgenden Jahres aber schon ereilte ihn der Tod und in seine Funktion trat Puppo.

Giuseppe Puppo, geb. 1749 in Lucca, gehört zu den wenigen nahmhaften, aus der neapolitanischen Schule hervorgegangenen Violinisten. Es wurde bereits wiederholt ausgesprochen, daß diese Schule bei weitem weniger ergiebig für das Instrumentenspiel war, als für Gesang und Composition. Von älteren Geigern die dort ihre Ausbildung fanden, wäre hier nur noch Michele Mascitti, geb. am Schlusse des 17. Jahrhunderts, erwähnenswerth. Dieser lebte viel auf Reisen in Italien, Deutschland und Holland, und trat schließlich in die Dienste des Herzogs von Orleans. Seine Violincompositionen, von denen Fétis 7 verschiedene Werke anführt, zeichnen sich durch prosaisches und ungemein trockenes Wesen aus. Hervorragender war jedenfalls Puppo. Zwar kann auch er keine sonderliche Geltung als Tonsetzer beanspruchen, allein als Violinist muß er Bedeutendes geleistet haben. Man rühmt seinem Spiel vorzugsweise einen von sanfter Melancholie erfüllten Ausdruck nach. Dieser scheint eine Hauptseite seines ganzen Wesens gebildet zu haben, dem überdies ein unstäter, beinahe abentheuerlicher Zug eigen gewesen sein mag.

Puppo gehörte zu jenen Naturen, denen es Bedürfniß ist, sich von Einbildungen beherrschen zu lassen. So glaubte er durch ein in London gegebenes Conzert ein reicher Mann geworden zu sein, der die Hände in den Schooß legen könne. Unbesorgt lebte er in den Tag hinein, so lange das Geld ausreichte. Dann erst kam er wieder zur

Besinnung und griff aufs Neue zur Violine, um für seine materiellen Bedürfnisse zu sorgen. Eine andere selbstgeschaffene, durch Lahoussaye widerlegte Fiktion war die, sich einen Schüler Tartini's zu nennen, obwohl er nicht einmal in Padua gewesen war. Viotti pflegte ihn öfters mit seinem angeblichen Lehrmeister Tartini zu necken. Namentlich in Lahoussaye's Gegenwart brachte er gern die Rede darauf und bat diesen dann, etwas in der Manier des paduaner Meisters zu spielen, indem er hinzufügte: „Nun Freund, gieb recht Acht. Lahoussaye wird Dir eine Idee von Tartini's Spiel geben".

Nirgend fand Puppo lange Ruhe; er wechselte ebenso oft Stellung wie Wohnort. 1775 ging er nach Paris; von hier trieb es ihn nach Madrid, Lissabon und London. In letzterer Stadt blieb er bis 1784, Sodann nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris, wohin er durch Viotti zum Nachfolger Mestrino's an die italienische Oper berufen worden war. Als dieses Unternehmen bald darauf infolge der Revolutionsstürme einging, trat er zum Theater Feydeau hinüber. Sodann war er am Theatre français de la Republique bis 1799 thätig. Endlich sah er sich auf das Lehramt angewiesen. Diese Position mochte ihm indessen nicht behagen, denn er entfernte sich 1811 unter Zurücklassung seiner Familie heimlich von Paris und wandte sich nach Neapel. Dort fand er am Theater S. Carlo eine Stelle als erster Geiger und zweiter Orchesterchef. Nach Verlauf einiger Jahre beabsichtigte der Impresario dieser Bühne, ihm außer seiner bisherigen Funktion auch die Direktion der Balletmusik zu übertragen. Allein Puppo's Künstlerstolz empörte sich über diese Zumuthung und in heroisch weltschmerzlichem Tone schrieb er unter den ihm vorgelegten Contrakt statt seines Namens die Worte: „Fame e morte, si; ma ballo, no!" Die Folge dieser Resolution war, daß der Direktor von S. Carlo ihn des Dienstes entließ. Sein Weg führte ihn nun seiner Vaterstadt Lucca zu; doch fand er hier ebensowenig ein Unterkommen, wie in Florenz. Er hatte, bei freilich sehr vorgerücktem Alter alle Lust zum Arbeiten verloren und gerieth in Bedrängniß, von der ihn nur die Fürsorge eines Professor Taylor befreite, durch dessen Vermittelung er in einem Florentiner Hospital Unterkunft fand. Lange genoß er aber diese Wohlthat nicht, da er schon im folgenden Jahre, d. 19. April 1827 verschied.

Als ein indirekter Sprößling der paduaner Schule ist **Bartolomeo Campagnoli**, geb. 10. September 1751 in Cento bei Bologna, zu betrachten, da er den Unterricht zweier Schüler Tartini's nämlich Don Paolo Guastarobba's und Nardini's genoß, nachdem er die erste Ausbildung durch einen Schüler Lolly's, Namens Dall' Occha*) empfangen hatte. In seinem zwölften Lebensjahre wurde er von seinem Vater, einem Kaufmann, der Lehre Guastarobba's in Modena übergeben. Hier förderte er gleichzeitig seine theoretische Ausbildung. Nach dreijährigem Cursus trat er (1766) in das Orchester seiner Vaterstadt. Doch schon zwei Jahre später (1768) verließ er dieselbe, um sich dem jungen Violinspieler Lamotta**) anzuschließen, dessen Talent ihn so sehr fesselte, daß er ihn bis Venedig und Padua begleitete. In letzterer Stadt pflog er dessen Umgang mehrere Monate lang, und empfing dadurch mannichfache Anregungen für das eigene Studium. Sodann begab er sich (1770) nach Rom, ließ sich dort mit Beifall hören, wandte sich aber bald nach Faenza. In dieser Stadt verweilte er, gefesselt durch den Verkehr mit dem Kapellmeister und Violinspieler Paolo Alberghi***), ein halbes Jahr. Hierauf nahm Campagnoli einen fünfjährigen Aufenthalt in Florenz, theils unter Nardini's Leitung studirend, theils selbst Schüler bildend. Auch war er dort im Pergolatheater Anführer bei der zweiten Violine. Denselben Dienst versah der Künstler weiterhin zeitweilig am Teatro Argentina in Rom. Von 1776—1778 war er Conzertmeister beim Fürstbischof von Freisingen, reiste dann nach Polen, und wurde auf seiner Heimkehr in Dresden vom Herzog Carl von Curland engagirt. 1783 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Europa, die ihn bis Stockholm führte. Hier verweilte er drei Monate und erwarb die Mitgliedschaft der Königlichen Akademie. Nach erfolgter Rückkehr unter-

---

*) Seinen Namen sucht man vergeblich in den Handbüchern der Tonkünstler. Gerber führt nur eine Signora Vittoria dall' Occa an, die sich als Violinvirtuosin 1788 in Mailand hören ließ.

**) Über diesen fehlen gleichfalls alle Nachrichten. Man kennt nur einen Violinisten Lamotte (s. d. in dem Abschnitte über das deutsche Violinspiel). Es muß dahin gestellt bleiben, ob dieser mit Lamotta identisch ist.

***) Auch Alberghi ist in keinem der gangbaren Lexica verzeichnet.

nahm er von Dresden aus 1784 eine Reise in sein Vaterland, hielt sich dann wieder in Deutschland auf, und ging 1788 abermals nach Italien. Dieses unbeständige Leben hörte für Campagnoli auf, als er 1797 das Conzertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhausconzerten übernahm, denn mit Ausnahme einer Reise nach Paris (1801) widmete er sich ohne Unterbrechung seinem Wirkungskreise, bis er Leipzig in Folge einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz verließ.— Hier starb er am 6. November 1827.

Die vorhandenen Mittheilungen über Campagnoli's Violinspiel lauten dahin übereinstimmend, daß dasselbe sich nicht sowohl durch Größe des Styls, als vielmehr durch Sauberkeit der Tonbildung und Intonation, so wie durch gewandte Beherrschung des Griffbretts auszeichnete. Spohr, welcher ihn 1804 in Leipzig hörte, sagt von ihm: „er spielte ein Conzert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig". Wenn man aus diesen und andern Bemerkungen einerseits den Schluß folgern darf, daß Campagnoli von den, durch Viotti namentlich bewirkten Wendungen des Violinspiels unberührt geblieben war, so ist andererseits nicht zu verkennen, daß er auch kein reiner Repräsentant der Paduaner Schule mehr war, welche großen Ton und breite, schwere Bogenbehandlung forderte. Doch stützt er sich bei Abfassung seiner Schule theilweise auf die Lehre Nardini's, wie er ausdrücklich in der Vorrede zu derselben bemerkt. Diese Schule, welche unter dem Titel „Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon", etc. erschien, enthält eine Menge Notenbeispiele und Etüden, in denen schätzbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Bemerkenswerth sind für jene Zeit die Abhandlungen über das Spiel auf einer Saite, so wie über die Flageoletttöne. Die Principien, welche Campagnoli in Betreff seiner Materie entwickelt, sind unanfechtbar, denn sie gründen sich auf jene Elemente des Violinspiels, die als die wahren bereits lange vor ihm festgestellt waren. Der von ihm befolgte Lehrgang dagegen ist für ein derartiges Studienwerk nicht methodisch genug. Zudem erscheint der Umstand, daß sämmtliche Übungsstücke vom Autor selbst herrühren, als wesentlicher Fehler, weil dadurch Monotonie und Einseitigkeit erzeugt werden. Übrigens ist Campagnoli's Violinschule,

wie auch Das, was er als Tonsetzer für sein Instrument geschrieben, niemals zu großer, allgemeinster Anerkennung gelangt. Der Grund für diese Erscheinung kann kaum in etwas anderem, als in der mittleren Güte seiner Arbeiten gesucht werden.

Der auf deutscher Erde geborene Violinist und Componist Federigo Fiorillo, ein Sohn des Neapolitaners Ignazio Fiorillo, welcher Capellmeister in Braunschweig und weiterhin in Cassel war, wurde 1753 in erstgenannter Stadt geboren. Er machte seine ersten musikalischen Versuche auf der Mandoline; dann widmete er sich dem Studium der Violine. Unter wessen Leitung dies geschah, ist zweifelhaft.. Im Jahre 1780 ging er nach Polen und um 1783 war er Musikdirektor in Riga. Hier blieb er zwei Jahre. 1788 ließ er sich, nachdem er im Concert spirituel zu Paris aufgetreten war, in London nieder. Dort scheint er mit seinem Violinspiel nicht durchgedrungen zu sein, denn er war genöthigt, als Bratschist im Salomon'schen Quartett (1794) mitzuwirken. Auch deutet hierauf der Umstand, daß er London bald verließ, um sich in Amsterdam niederzulassen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Sehr thätig war Fiorillo als Tonsetzer in verschiedenen Gebieten der Instrumentalcomposition. Von allen seinen Werken, deren vollständiges Verzeichniß sich bei Fétis findet, haben ihn nur seine 36 Violincapricen überlebt, welche als classische und höchst werthvolle Etüden noch heute allgemein geschätzt sind. Dieses Werk erschien in mehreren Ausgaben.

Alessandro Rolla, geb. d. 22. April 1757 zu Pavia, gest. d. 15. September 1741 zu Mailand, war ursprünglich Clavierspieler, ging dann aber zur Violine über, auf welcher er Schüler eines gewissen Renzi so wie des Violinisten Giacomo Conti war. Dieser letztere gehörte 1790 der kaiserlichen Capelle in Petersburg an, war aber später (etwa ums Jahr 1793) Direktor bei der italienischen Oper in Wien. Dort starb er 1804.

Rolla hatte als Violinspieler in seinem Vaterlande einen geachteten Namen, den sein Sohn Antonio, der ehemalige Dresdner Conzertmeister, geb. 18. April 1798 zu Parma, gest. 19. Mai 1837, auch in Deutschland bekannt machte. 1802 wurde er Orchesterdirektor

am Theater della Scala und Lehrer des Violinspiels beim Conservatorium zu Mailand.

Einer seiner besten Schüler ist Bernardo Ferrara, geb. 7. April 1810 zu Vercelli. 1821 begab er sich nach Mailand, um auf dem dortigen Conservatorium zu studiren, hauptsächlich aber, um unter Rolla's Leitung das Violinspiel auszubilden. 1830 war er erster Violinist am Theater Carcano zu Mailand, 1835 Orchesterdirektor der Kapelle zu Parma. Ein Jahr später wurde er als Lehrer des Violinspiels am Mailänder Conservatorium der Nachfolger seines Lehrmeisters. Gesundheitsrücksichten nöthigten ihn, 1861 ins Privatleben zurückzukehren.

Als Zeitgenosse Pugnani's und Viotti's ist Gaetano Vai, aus Chieri gebürtig, zu nennen. Lange Zeit war er als geschätzter Violinspieler in Paris und Genf thätig. Später ließ er sich in Asti nieder und bekleidete dort das Amt eines ersten Violinisten bei der städtischen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königlichen Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der Intonation und Präcision des Vortrags, so wie ein ungewöhnliches Improvisationstalent nach. Über sein Geburts- und Todesjahr sind keine Nachrichten vorhanden.

Ein weiterer nahmhafter Violinist in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Giuseppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewissen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viotti's. Zu Anfang dieses Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Kapelle des König Jerôme von Westphalen. Doch büßte er diese Stellung infolge der Ereignisse von 1813 ein. Nach mehrfachen Reisen fand er 1820 Anstellung im Orchester der komischen Oper zu Paris, trat aber schon 1834 in Ruhestand.

In Antonio Lolly (auch Lolli) endlich, dessen wir in dieser Reihe der italienischen Geiger des vorigen Jahrhunderts absichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erscheinung entgegen, die im Widerspiel zu ihrer Zeit ganz entschieden den Beginn der Virtuosenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuosen Richtung huldigenden Künstler. Doch besteht zwischen ihm und Lolly

der beachtenswerthe Unterschied, daß der letztere vorzugsweise als Praktiker für dieselbe eintrat, während der erstere insbesondere als Tonsetzer, mithin gewissermaßen auf theoretischem Wege virtuose Zwecke verfolgte. Und noch Eines ist zu berücksichtigen: Locatelli gewann erst spät und nur ausnahmsweise Einfluß, Lolli dagegen — wir weisen hier nur auf Jarnowick, Woldemar, Alexander Boucher, Scheller und Durand hin — fand sofort Nachahmer. Im Allgemeinen zwar stand das Violinspiel bei seinem Auftreten noch wesentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartini'schen Kunst, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuosenthum, sondern vielmehr ein gediegenes, durch Wesen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes Musikerthum war. Allein schon machten sich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geistes bemerkbar, jenes Geistes, welcher von den idealen Forderungen der Kunst sich entfernend, mit Hingebung für äußere Effekte und persönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuose Gelüste hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardini's übel belohnte Sucht*), in den Arienritornellen der Opern als Improvisator und Solospieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beispiel zeigt der Engländer Matthieu Dubourg**), ein Schüler Geminiani's, welcher, wie hier vorgreifend mitgetheilt sei, in einer Arie Händel's eine so maaßlose Cadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Componist sich am Schlusse derselben zu dem sarkastischen Zuruf: „Willkommen zu Hause Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptsächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Soloviolinisten gewesen war, fanden derartige Bestrebungen, wo sie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günstigen Boden. Hier beherrschten, wenigstens vor der Hand, die tonangebenden Meister einer klassischen Richtung nicht allein das Terrain, sondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht versammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche so leicht geeignet sind die Künstlereitelkeit herauszufordern

---

*) Vergl. S. 98.

**) S. denselben im Abschnitte über Englands Violinspieler.

und in ihren Extravaganzen zu bestärken. Begünstigender wirkte in dieser Hinsicht schon das Theater, dessen Scene indessen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Instrumentalmusik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Institute zur ausschließlichen Pflege der Tonkunst entstanden, als sich dort den Sängern und Solospielern Conzertsäle eröffneten, in welchen die Stimme des Publikums nicht nur unbehindert erscholl, sondern auch zu einer bedenklichen Macht wurde, da wucherte die Schmarotzerpflanze des Virtuosenthums, für deren süßes Gift selbst ein Viotti, hinsichtlich seiner Beziehungen zum Publikum nicht ganz unempfänglich blieb, schnell empor.

So lassen sich denn bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts zwei neben einander hergehende, streng gesonderte Richtungen des Violinspiels erkennen und bis auf die Neuzeit herab verfolgen. Die eine, im gediegenen Musikerthum wurzelnde — wir nennen sie die musikalisch künstlerische — legt den Accent wesentlich auf geistige Wirkungen, auf den Ausdruck eines Kunstideals; die andere hingegen, die virtuose, erhebt das Mittel — die Technik — zum letzten Kunstzweck und ist vorzugsweise bestrebt, durch das Raffinement äußerer, die Sinne blendender Effektmittel um die Gunst des Publikums zu buhlen und persönliche Erfolge zu erringen. Diese Kennzeichen charakterisirten das Virtuosenthum sogleich bei seinem Entstehen. Unersättliche Ruhmes- und Beifallsbegierde waren damals wie auch später die Losungsworte für das Gros der ausübenden Künstler: ja es kam sogar, wie die weitere Darstellung zeigen wird, an die Tagesordnung, zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit und lächerlichen Ehrgeizes förmlich um die Palme des Vorranges Angesichts des Publikums zu streiten, einander in öffentlichen Wettkämpfen zu überbieten. Die inzwischen ansehnlich erweiterte Technik des Violinspiels bot dazu in der ausgedehnteren Anwendung der Flageoletttöne, des Stakkato's, der Terzen- und Octavengänge, so wie in der rücksichtsloseren Benutzung der höheren Griffbrettlagen zahlreiche verführerische Hilfsmittel. Was hiervon etwa nicht im Verlaufe des vorgetragenen Musikstückes verwerthet werden konnte, wurde in einer Schlußkadenz (ehedem Capriccio genannt) zur Schau gestellt. Wie aber diese Cadenzen beschaffen waren, darüber giebt Dittersdorf

einstimmend an Lolly hervorgehoben. In Fétis' „Biographie universelle" heißt es geradezu von ihm: „Er war ein schlechter Musiker, der keinen Takt hielt, und dem es selbst schwer wurde in dieser Beziehung seinen eigenen Compositionen gerecht zu werden". Mehr noch zeigte sich dies bei fremden Compositionen. Gerber berichtet: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entschuldigungen wie gezwungen wurde, die Parthie zu übernehmen, so erstaunte man nicht wenig, als man sahe, daß er gar nicht fortkommen konnte". Hiermit übereinstimmend sagt sein Biograph in der Allgem. musik. Ztg. vom Jahr 1799 (Nr. 37): „Lolly war im engsten Sinne des Worts kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch studirt hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Falle gefühlt hätte. Als Ripienist im Orchester war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatt weg, rupirte das Tempo und mußte seine Verzierungen einschalten".

Daß Lolly als Musiker Alles zu wünschen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus seinen Compositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren, trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke. Man wird ihnen kein Unrecht thun, wenn man sie der Hauptsache nach den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts beigesellt. Geschmacklos überladene Passagen, Figuren und Rouladen spielen die Hauptrolle darin; sonst erinnert die Behandlung des Instrumentes in technischer Beziehung sehr entschieden an das moderne Virtuosenthum. Lolly sucht, gewissermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußersten Grenzen der Violine auf, um sein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urtheilsfähigen Zeitgenossen über die Beschaffenheit seiner Machwerke sehr wohl orientirt. Burney bemerkt, „sein Compositionsstyl sei so bizarr (?) gewesen, daß der größere Theil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe". Sein schon erwähnter Biograph aber berichtet Folgendes: „Als Componist war Lolli gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von

Harmonie; Generalbaß und Theorie waren ihm ganz fremd. Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über und eben auf diese Weise ins Es dur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind Alle von Anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewiß eine peinliche Arbeit; daher kam es, daß seine Concerte — vermuthlich absichtlich, immer fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöße zu decken; denn das beste Orchester mußte ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beim zweiten und dritten Tutti und beim Schluß fand man sich, natürlich dem Gehör nach, wieder zusammen. Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier ging er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Moll übertrug *), und trillerte dann monotonisch seine Phantasie fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spieles wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freilich keine duettenmäßige Imitationen oder gar canonische oder contrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvater Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen".

Je weniger Geltung Lolly als Musiker und Tonsetzer genoß, desto mehr Aufsehn erregte er als Virtuos im Allegrospiel. Wir geben auch hierüber die Urtheile seiner Zeitgenossen unverkürzt, unter denen Schubart (ges. Schriften Bd. 5, S. 69 ff.) zunächst citirt sei. Nachdem er ihn in seiner excentrischen Ausdrucksweise als den „Shakespeare" unter den Geigern bezeichnet, sagt er: „Er vereinigte die Voll-

*) Hier, wie auch schon vorher, wird der Berichterstatter in seinen Mittheilungen sehr unklar. Statt „Quinte" ist wohl „Dominante" zu setzen.

kommenheiten der Tartini'schen und Ferrari'schen*) Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist ewig unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an die Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue, noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich giebt (Sic!). Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Serte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Conzerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint". An einer andern Stelle sagt Schubart: „der größte Virtuos — unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte war Lolly, der starke unerreichbare Geiger".

Ähnlich urtheilt der schon wiederholt citirte Biograph Lolly's. Er nennt ihn „einen der ersten Violinspieler, die je aus Welschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Octavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Clavier abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattirten Passagen herum, als wenn die Geige für seine linke Hand erfunden wäre und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablugt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigiren mehr gethan haben, um sich etwas darauf zu Gute zu thun, dem Großvater über den Kopf hinweg zu springen. Lolly's Vortrag war nicht so. (Ich rede hier

---

*) Es muß daran erinnert werden, daß Ferrari ein Schüler Tartini's war und nie eine eigene Schule gegründet oder gebildet hat. Dies hat Schubart offenbar nicht gewußt.

lediglich vom Allegro.) Seine Intonation ist nicht zu übertreffen und der Ton, den er der Geige abzulocken wußte, war so unnachahmlich schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Sein Triller blieb sich auch in doppelten (?) Terzen gleich. Claudius der Wandsbecker Bote sagt 1772 über ihn (hier citirt der Berichterstatter aus dem Kopf), lieber Vetter Asmus! wenn er doch den Mann gehört hätte! Sieht er! Der Mann hat 10 Finger an der linken Hand und 5 Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es ihm nicht besser beschreiben, als: stelle er sich zwei recht geübte Schlittschuhläufer vor, die in kräuselnden Figuren pfeilschnell um einander herumfliegen".

Die vorstehenden Mittheilungen zeigen zur Genüge, welches Staunen Lolly's unerhörte Art die Violine zu behandeln, erregte. Die Keckheit und Neuheit seiner Spielart mußte um so bestechender wirken, je weniger man auf eine derartige Erscheinung vorbereitet war. Und doch behielt man Besinnung genug dem Virtuosen zu Lieb' nicht den wahren künstlerischen Standpunkt preiszugeben. Offen bezeichnete man seine Achillesferse und hieß ihn einen „schlechten Musiker". Gewiß, wenn wir auch bei Lolly, den Kaiser Joseph II. im Vergleich zu andern Geigern der damaligen Zeit wohl sehr bezeichnend einen „Faselhans" nannte*), eine eminente Leistungsfähigkeit voraussetzen, so kann uns dies im Hinblick auf die Berichte seiner Zeitgenossen doch nicht von der Annahme abhalten, daß er in der Hauptsache die Violine, das Instrument des Gesanges, zu einem Turnapparat für Finger und Bogen herabgewürdigt hatte. Trotz seiner vielbewunderten Technik vermochte er nicht einmal ein Adagio vorzutragen, und als er einst gebeten wurde, ein solches zu spielen, schlug er es lachend mit den Worten ab: „Ich muß Ihnen sagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo sind wir alle geborene Narren und ich bin einer von den vornehmsten daraus"**). Ist es nicht wahrhaft tragikomisch, zu sehen, wie der Mann, bemüht durch Selbstironie seine künstlerische Blöße zu decken, sich sein eigenes Urtheil sprach?

---

*) S. Dittersdorf's Selbstbiographie.

**) S. Gerber's Tonkünstlerlexicon.

Lolly's äußere Existenz war ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend. Er führte, wie uns berichtet wird, ein unstätes, dissolutes Leben, fröhnte der Leidenschaft für's Spiel, brachte Cytheren übertriebene Opfer und gab sich leichtsinniger Verschwendung hin. Die letztere Eigenschaft äußerte sich namentlich auch durch den mit Schmucksachen getriebenen Luxus. Zudem durften Livréebediente und eigene Equipage nicht fehlen. Übrigens wird er als ein schöner Mann von angenehmem Wesen und geselliger Tournure geschildert. Dittersdorf, dem er persönlich bekannt war, nennt ihn sogar einen vollkommenen, im Umgange bescheidenen artigen und jovialen Weltmann. Zu seinen Gunsten spricht jedenfalls die ihm nachgerühmte Eigenschaft, daß er anderen Künstlern volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Über Lolly's Bildungsgang sind keine Nachrichten vorhanden. Man kennt nicht einmal mit Bestimmtheit sein Geburtsjahr, welches zwischen 1728 und 1733 schwankt, und nimmt an, daß er sein eigener Lehrmeister auf der Violine gewesen sei. 1762 trat er in die Dienste des Herzogs von Würtemberg, bei dem er mit Nardini gleichzeitig als Sologeiger engagirt war. Gegen Ende 1773 begab er sich nach Petersburg, wurde angeblich der Günstling Katharina's II., zog aber 1778 schon wieder nach dem Süden. Im folgenden Jahre erschien er in Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf; 1785 wandte er sich nach London. Hier verschwand er plötzlich, um in Italien wieder aufzutauchen. Dann trat er 1791 wieder in Berlin, 1793 in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf. In Sicilien fand er 1802 sein Ende.

Lolly hinterließ der musikalischen Welt zwei Schüler, Woldemar und Jarnowick, die, wie Fétis meint, kaum geringere Narren waren als ihr Lehrer. Über den zweiten derselben mögen hier im Anschluß an Lolly sogleich die nothwendigen Mittheilungen erfolgen, da seine Einordnung an anderer Stelle wegen zweifelhafter Nationalität unmöglich erscheint.

Jean Mane Jarnowick (auch Giornovichi, Cernovicki oder Garnowick) wurde nach einer von ihm selbst im Register der Berliner Großloge 1780 gemachten Notiz zu Palermo 1745 geboren. Soweit wir über sein Thun und Treiben unterrichtet sind, erscheint er als ein

würdiger Zögling Lolly's, dessen virtuose Richtung auch auf ihn überging. Seinem Spiel wird große Reinheit und Sauberkeit so wie geschmackvolle Zierlichkeit nachgerühmt; doch mangelte ihm (nach Fétis) Tonfülle und Breite des Spiels. Im Widerspruch hiermit steht Dittersdorf's Urtheil (Selbstbiographie S. 233), welches besagt, daß Jarnowick „einen schönen Ton aus dem Instrument zog, vortrefflich im Adagio sang, und — trotz gewisser Minauderien mit einem Wort: für die Kunst und das Herz spielte". In der von Reichardt herausgegebenen Berliner musik. Ztg. Jahrg. 1. S. 4 findet sich folgende Charakteristik Jarnowick's: „Er hatte einen vollkommen reinen und klaren, wiewohl nicht starken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in seinem ganzen Vortrage. Die vollkommene Aisance mit der er alles, was er spielte, vortrug, setzte auch den Zuhörer in die angenehmste Stimmung. Freilich hatte er die Klugheit nichts zu unternehmen, dessen er nicht völlig gewiß war, und nur seine eigenen ziemlich einförmigen Compositionen vorzutragen. Gegen die größten der neueren Violinisten gehalten spielte er überhaupt keine großen Schwierigkeiten. Der Vortrag seines Adagio's war, wenngleich angenehm, doch meistens kalt und ohne weitere Bedeutung; auch dieses schien er an sich selbst zu kennen, und man hörte ihn fast nie ein ganz ausgeführtes Adagio spielen; lieber wählte er die Form der Romanze, die er naiv und sprechend vortrug. Er war besonders merkwürdig darin, wie ein Virtuose sich, selbst gegen seinen Charakter, einen bestimmten Kunstcharakter zu seiner Virtuosität vorsetzen und durchführen, auch durch beständiges Streben nach der Vervollkommnung und Erhaltung des einmal angenommenen Charakters, sich bis ans Ende gleichmäßig interessant erhalten kann ...... Es wäre dem Verstorbenen und seinen Freunden, die viel Verdruß an ihm erlebten, zu wünschen gewesen, daß er dieselbe Harmonie in seinem Charakter und seiner Lebensweise gehabt hätte. Er war aber von sehr heftiger, fast wüthender Gemüthsart, und dergestalt dem Spiel und andern heftigen Leidenschaften ergeben, daß er von alle dem Glück, welches er in Paris und London, in Italien, Deutschland, Rußland und Polen erlebte, wenig wahren Gewinn und nie ruhigen Genuß gehabt hat". Gegen 1770 trat er im Pariser Concert spirituel auf,

ohne jedoch sogleich Beifall zu finden, der ihm erst zu Theil wurde, als er mit einem Conzert eigener Composition auftrat. Ja das Publikum fand an dieser und seinem Spiel so großes Gefallen, daß er eine Reihe von Jahren hindurch in seltenem Maaße der Liebling desselben wurde. Dies mochte ihn übermüthig machen und seinem Hang zu extravaganter Lebensweise, zu Spiel und Ausschweifungen mannichfacher Art bedenklichen Vorschub leisten. Er trieb es endlich so weit, daß er wegen eigenthümlicher, nicht näher aufgehellter Umstände, bei denen seine Ehre gefährdet war, im Jahre 1779 Paris plötzlich verlassen mußte. Er wandte sich nach Berlin, fand in der Capelle des musikliebenden Prinzen Friedrich Wilhelm, dem Nachfolger Friedrich des Großen Engagement, sah sich indessen auch hier genöthigt collegialischer Streitigkeiten halber 1783 das Feld zu räumen. Eine größere Kunstreise, auf der er Wien, Warschau, Petersburg und Stockholm besuchte, führte ihn endlich 1792 nach London. Hier wurde er vom Glück begünstigt, doch nur, bis Viotti von Paris eintraf. In eitler Selbstüberschätzung forderte er den italienischen Meister bei der ersten Begegnung nach Art eines Charlatans zu einem Geigenwettkampf mit diesen Worten heraus: „Il y a long temps, que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée“. Viotti stellte ihn durch seine Leistungen in Schatten und überließ ihn dem Spott seiner Gegner. Die erlittene Niederlage suchte er durch folgende, seiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralysiren: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon“. Jarnowick's anmaßendes Wesen nöthigte ihn auch London 1796 zu verlassen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuosenmetier vernachlässigte er von da ab mehr und mehr; er vertauschte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meister war und von dessen Erträgnissen er dann auch hauptsächlich lebte. 1802 machte er sich indessen wieder auf die Wanderschaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode wie in London mit Viotti. Wie es scheint mußte ihm das Billardspiel auch diesmal Ersatz leisten, denn er starb in der russischen Hauptstadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' An-

gabe veröffentlichte Jarnowick von seinen Compositionen 15 Concerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie sind sämmtlich längst verschollen und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

II. Deutschland.

Unter den Ländern, welche sich dem Vortritt Italiens in Betreff des Violinspiels und der Violincomposition anschlossen, nahm Deutschland die erste Stelle ein, obwohl die gesammten Zustände des Reichs derartigen Bestrebungen nichts weniger als günstig waren. Als die neue Kunst im Mutterlande ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, als sie dann aus unscheinbaren Anfängen sich herausarbeitend, eine fachgemäße Förderung fand, duldete das deutsche Volk unter den unheilvollen Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Drama's, welches die reiche Kulturblüthe des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutsche Geist war nur betäubt, nicht getödtet. Kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, so keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutschlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerstörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächst nicht das volle, nationale, sondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchsetztes. Aber konnte es nach der gräulvollen Katastrophe anders sein? Mußte nicht das tief erschöpfte, an seinem Lebensnerv getroffene Deutschland, um sich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe seine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch schwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum stützenden Stabe greift, um sich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man diese traurige Nothwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutschen Volke ein ergiebiger Bildungsstoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in sich aufnahm, sondern vermöge seines universell gearteten Sinnes dem nationalen Wesen in

glücklichster Weise assimilirte, ohne dabei an seiner geistigen Eigenthümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete sich dies zunächst so glänzend, als im Bereiche der schaffenden Tonkunst. Wenige Decennien schon nach dem mörderischen, Gut und Blut aufzehrenden Kriege, erstand der deutschen Nation, prophetisch das musikalische Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man diesen, von italienischem Tonleben nur mittelbar berührten Meister hier nicht gelten lassen will, so nennen wir seinen großen Zeitgenossen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinflussung Italiens den musikalischen Genius Deutschlands verherrlichte, und dem sich bald darauf in gleichartiger Weise Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräsentanten echt deutscher Kunst anreihten.

Dieselbe Erscheinung ist in Betreff des Violinspiels wahrzunehmen. Die unumschränkte Herrschaft der Italiener war eine natürliche und nothwendige Folge ihrer unbestrittenen Überlegenheit in diesem Kunstgebiete, gleichwie im Gesange; denn zu Ende des siebzehnten Jahrhunderts konnten sie in Corelli der musikalischen Welt bereits einen mustergiltigen Meister als Vorbild hinstellen. Und selbst die vor diese Epoche fallenden Bestrebungen Deutschlands im Violinspiel müssen zum großen Theil als eine Folge italienischen Einflusses aufgefaßt und betrachtet werden. Wir erinnern an den Mantuaner Violinisten Carlo Farina, durch dessen Berufung nach Dresden sogleich einer der ersten nahmhaften Vertreter des italienischen Violinspiels ins Herz der deutschen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürstlich sächsischen Hofe seit 1626. Um diese Zeit verlautet noch nichts von deutschen Violinmeistern. Erst von Mitte des 17. Jahrhunderts ab werden uns einige derselben genannt, und zwar sind es zunächst zwei in Dresden ansässige Künstler, die unsere Aufmerksamkeit erregen. Der eine, Johann, Wilhelm Furchheim war „deutscher Conzertmeister" bei der kurfürstlichen Kapelle, in deren Mitgliederverzeichniß er bereits 1651 aufgeführt ist*). Seit 1676 standen die Kirchen- und Tafelmusiken unter seiner Leitung. Gerber führt die Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserlesenes Violinen-Exercitium, aus ver-

*) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

schiedenen Sonaten, nebst ihren Arien, Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien bestehend, Dresden 1687, und II) Musikalische Tafelbedienung von 5 Instrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon, nebst dem Generalbaß. Dresden 1674. Beide Werke scheinen unwiederbringlich verloren gegangen zu sein.

Größeres Interesse als Furchheim bietet uns Johann, Jacob Walther (Walter). Geboren 1650*) (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später diese Stellung mit der eines italienischen Sekretairs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdener Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagnabile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Diese „Scherzi" bestehen aus 12 mit bezifferten Bässen versehenen Violincompositionen, welche in bunter Mischung bald an die Suitenform (Sonata da camera) bald an die Variationenform erinnern. Acht davon sind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" versehen. Die meisten derselben enthalten drei bis vier einzelne, großentheils in ein und derselben Tonart stehende Stücke von oft wechselndem Zeitmaaß. Sie zeigen deutlich, daß man zu damaliger Zeit unter dem Namen „Sonata" Musikgestaltungen mannichfachster Art verstand, die wir heute mit dem typisch gewordenen Gattungsbegriff dieser Kunstform nicht mehr vereinbar finden. Nicht selten ist es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoristischer Tonsätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farina's. Doch unterscheiden sich diese Arbeiten ganz wesentlich von den Erzeugnissen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß sie eine größere Mannichfaltigkeit an Spielarten, in verschiedenen Figuren (der Umfang derselben ist

*) Rühlmann giebt in seiner Abhandlung „Die Kunst des Violinspiels" als Geburtsjahr Walther's 1640 an. S. Allgem. mus. Ztg. (Neue Folge) Jahrg. III. Nr. 37.

bereits bis g hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggio's zeigen, sie offenbaren auch bereits das Streben nach jener subjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der complicirten Gestaltungsweise, die den deutschen Geist überhaupt charakterisirt. Hierin gründete sich indeß das Hauptinteresse an den Walther'schen Musikstücken, denn in künstlerischer Hinsicht sind sie völlig unergiebig und ungenießbar. Der Satz ist pedantisch steif, unbeholfen in rhythmischer, eckig in modulatorischer, schwerfällig und unfrei trocken in melodischer Hinsicht. Es fehlt mit einem Wort jede Spur des Formen- und Schönheitssinnes, der sich, ganz der Eigenart des Italieners entsprechend, selbst in den höchst primitiven Gestaltungen Farina's nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieses Walther'schen opus sei nur noch das eine erwähnt, welches die Überschrift „Imitatione del Cucu" trägt. Der Kuckuksruf ist in der ganzen, aus mehreren Abschnitten bestehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu" gewissenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenstück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beschriebene Zettel aus dem Munde hängen, um Gedanken oder Empfindung derselben dem Beschauer klar zu machen.

Vielleicht war der Componist selbst nicht von der Wirkung dieser realistischen Spielerei befriedigt, denn wir ersehen aus einem zweiten, von ihm vorhandenen Werk, welches 18 Jahre nach den „Scherzi" während seines Mainzer Aufenthaltes gedruckt wurde, daß er erneuerte Anläufe zu einer Kuckuksmusik unter Mitwirkung anderer Vogelstimmen versuchte. Dieses opus führt wörtlich folgenden Titel: „Hortulus Chelicus. Das ist Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten Darin Allen Kunst-Begierigen Musicalischen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöse Stück und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichiste Harmonie erwiesen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürstl. Mayntzis. Italiänischen Secretario. Mayntz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern. 1694". Obwohl der Autor der „Scherzi" in diesem sogenannten „Lustgarten" überall erkennbar ist, so zeigt er sich, die musikalische

Gestaltung anlangend, hier doch in einem etwas günstigeren Lichte. Die einzelnen Musikstücke gewinnen nicht allein ein bestimmteres Gepräge im Hinblick auf die Formgebung, sondern auch in Betreff des Specialausdrucks. Indeß der Componist vermag keineswegs seine unbeholfene Satzweise in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung zu verläugnen, und so findet sich in diesem Sammelwerk, welches aus 28, zum Theil suitenartig angelegten Piecen besteht, eben so wenig ein Stück von leidlich befriedigender musikalischer Wirkung, wie in seiner früheren Arbeit.

Wie wenig Deutschland zu Ende des 17. Jahrhunderts in musikalischen Dingen mit Italien zu rivalisiren vermochte, wird sehr anschaulich, wenn man diesen „Hortulus" gegen die gleichzeitig geschaffenen Sonatenwerke Corelli's hält. Hier offenbart sich durchgebildeter Sinn für plastische Formgebung, organisch entwickelte Modulation und normale, gesanglich wirkende Melodik, — dort, mit geringen Ausnahmen, willkürlich sprunghafte Tonverbindung der leitenden Stimme, ungelenkig steife Figuration, unsauberer harmonischer Satz und überdies oft jene aphoristisch musivische Gestaltungsweise, die den Verfasser der „Scherzi" charakterisirt. Dagegen ist der „Hortulus chelicus" wiederum an mannichfaltigen Spielarten ungemein reich, welche bei einer Ausdehnung von drei Octaven in der häufig vertretenen Variationenform entwickelt werden. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung ein Capriccio, dessen kurzes Thema, begleitet von der als Basso ostinato gebrauchten C dur-Skala, 49 mal variirt wird. Doch offenbart der Componist nicht zugleich einen eigentlichen Kunstzweck. Man empfängt vielmehr durchaus den Eindruck, als ob es ihm lediglich darauf angekommen sei, möglichst viel verschiedenartige Bewegungen auszuführen. Eine so untergeordnete künstlerische Thätigkeit erinnert an die unwillkürliche körperliche Motion eines geistig noch nicht entwickelten Menschen, der seine Gliedmaßen nur um irgend welcher physischer Lebensentäußerungen willen auf mannichfaltige Weise gebraucht.

Mit besonderer Vorliebe sucht Walther seinen „Violinischen Lustgarten", wie schon bemerkt, durch Imitation verschiedener Vogelstimmen zu beleben. So läßt er den Hahn krähen, die Hennen gackern

und die Nachtigall schlagen. Den Kuckuk producirt er im Verein mit anderem ungenannten gefiederten Volk (Scherzo d'Augelli con il Cucu). Auch giebt er in einer den Beschluß des Heftes bildenden Serenata ein Quodlibet von „Organo tremolante, Chitarrino, Piva, Trombe e Timpani, Lira tedesca und Harpa smorzata" — Alles dies, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, durch eine Solo-Violine dargestellt. Wir finden den Verfasser hier völlig, nur mit etwas mehr Gründlichkeit auf dem naiven Standpunkte Farina's, welcher freilich ungefähr sieben Decennien früher sein „Capriccio stravagante" erscheinen ließ. Offenbar war dieser Versuch, wenn auch nicht gerade Vorbild, so doch Antrieb für Walther's Unternehmen. Und wenn er auch in technischer Behandlung der Violine und bestimmterem Ausdruck seiner Absichten als Spätergeborener dem Italiener überlegen ist, so zeigt er doch dabei hinsichtlich des ideellen musikalischen Erfindens und Gestaltens kaum einen Fortschritt.

Läßt sich bei Walther einerseits in der „Serenata" der Einfluß Farina's wahrnehmen, so wird andererseits das Vorbild eines gleichzeitigen deutschen Componisten Namens Biber in dem „Hortulus Chelicus" erkennbar. Der letztere enthält ein auf einer Geige auszuführendes Violinduett (Gara di due Violini in uno), ein Kunststück, mit welchem Biber in seinem sogleich zu betrachtenden Sonatenwerk bereits 1681, also 13 Jahre vor Walther, die musikalische Welt überraschte.

Franz Heinrich Biber, geboren zu Warthenberg an der böhmischen Grenze, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Hochfürstl. Salzburgischer Truchseß und Kapellmeister. Gerber bemerkt über ihn, daß er „unter die größten Violinisten seiner Zeit gehörte" und meldet weiter: „Er hat sich zweimal vor dem Kaiser Leopold hören lassen, und wurde zum erstenmale mit dem Reichsadel unter dem großen Siegel, und das andermal mit einer schweren goldenen Kette, sammt einem Gnadenpfennige, beschenkt. Auch stand er am bayrischen Hofe in großen Gnaden, indem auch der dasige Churfürst Ferdinand Maria sowohl, als dessen Nachfolger, ein jeder insbesondere, ihn mit einer goldenen Kette beschenkte; so daß er deren drei hatte".

Über Biber's Wirken in Salzburg ist nichts Näheres bekannt. Wir ersehen nur aus den Jahresberichten des Salzburger Museums „Carolino-Augusteum", daß er dort 1698 im 60. Lebensjahre starb. Hiernach müßte er 1638 geboren sein. Von seinen Instrumentalwerken scheint nur eines auf unsere Zeit gekommen zu sein*). Dasselbe enthält acht Violinsonaten mit beziffertem Baß, und sein Titel lautet: Sonatae, Violino solo, Celsissimo, ac Rev^mo S. R. I. Principi, ac Dnō Dnō Maximiliano Gandolpho, Ex S. R. I. Comit. de Küenburg, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis Apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati & Principi ac Domino suo Clementissimo, Dedicatae ab Henrico I. F. Biber, Alt^me mem^tae Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro. Anno M. DC. LXXXI. Das dem Werke beigegebene Portrait des Componisten trägt folgende Umschrift: „Henricus I. F. Biber, Cels^mi ac Reu^mi Principis et Archiepi Salisburg: Capellae Vice-Magister, aetat: suae XXXVI annorum".

Diese Sonaten stehen hinsichtlich der Violinbehandlung ungefähr auf einem Niveau mit Walther's Erzeugnissen, überragen dieselben aber theilweise ohne Frage an musikalischem Gehalt und künstlerischer Bedeutung. Selbst die Gestaltung ist, obwohl sie nicht selten gleichfalls ein formelles Suchen und Tasten erkennen läßt, hier und da doch schon prägnanter als bei seinem ebengenannten Zeitgenossen. Einzelne Stücke, wie z. B. die „Passacaglie" und „Gavotta" der sechsten Sonate**) erweisen sich sogar als Tonsätze von sehr bestimmtem charakteristischem Gepräge und künstlerisch stimmungsvoller Wirkung. Jedenfalls war Biber ein besserer und bedeutenderer Musiker als Walther; dies zeigt sich in seiner ausdrucksvolleren Melodik, klareren

*) Im Salzburger Museum wird die vollständige Partitur (Mscrpt.) eines „Dramma musicale" von Biber aufbewahrt. Der Titel dieses Werks ist: „Chi La Dura La Vince di Henrico Franc. di Bibern, Maestro di Capella della Altezza Giovanni Ernesto Arcivescovo Principe di Salisburgo".

**) Diese Sonate liegt, von Ferd. David mit Clavierbegleitung bearbeitet, in neuer Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vor. Die Abweichungen vom Original sind nicht unerheblich; doch gewährt die Violinstimme, wenigstens in den Hauptsätzen noch immer ein klares Bild von Biber's Gestaltungsweise.

Harmonik und schärfer ausgeprägten Rhythmik. Der Grundzug seiner Musik ist das jener Zeit überhaupt eigene Gravitätisch-Pathetische.

Höchst bemerkenswerth ist bei Biber, gleichwie bei Walther das Streben nach individuellem Ausdruck. Charakteristisch für den deutschen Geist erscheint nicht minder der Umstand, daß die, einer metamorphotischen Gedankenbehandlung vorzugsweise günstige Variationenform mit besonderer Vorliebe gehandhabt wird: sie fehlt in keiner einzigen der acht Sonaten. Außerdem sind auch Tanzformen, wie die Gavotte und Giga, gelegentlich in den Gang der einzelnen Stücke eingeflochten, welche mehrfach mit Orgelpunkten von reicher, doch veralteter Figuration beginnen und schließen.

In der achten Sonate macht Biber den Versuch, einen zweistimmigen, contrapunktisch geführten, auf zwei Systemen verzeichneten Satz, gleichsam ein Duett für eine Violine zu schreiben, durch welchen Walther offenbar zur Nachahmung angeregt wurde. Indeß kann dieses für die damalige Zeit gewiß kühne Unternehmen nur als Curiosum gelten, da der höchst bedeutungslose Inhalt des ganzen Stückes die Neuerung in keiner Hinsicht rechtfertigt.

Auf eine Besonderheit Biber's ist noch hinzuweisen. Er begnügt sich nicht mit der üblichen Geigenstimmung [musical notation], sondern verändert dieselbe zweimal in [musical notation] und [musical notation].

Diese Modifikation, von der uns kein älteres Beispiel bekannt ist, obwohl Gerber angiebt, daß der Violinspieler, Componist und Capellmeister Johann Fischer im 17. Jahrhundert bereits Vieles für die umgestimmte Geige componirt habe, läßt das Bestreben erkennen, eine von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung zu gewinnen. Wie sicher sie auch erreicht wird, so ist doch dieses Verfahren schon allein im Hinblick auf Intonationsrücksichten, namentlich wenn eine Umstimmung mitten im Stücke erfolgen soll, sehr bedenklich, da die Saiten sich bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elasticität nur zu leicht sofort wieder verstimmen. Wirklich hat auch das

Beispiel Biber's und Anderer nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die neueste Zeit hinabreichen, Nachahmung gefunden.

Von höchst unbedeutender Beschaffenheit und ungleich geringerem Interesse als Walther's und namentlich Biber's Erzeugnisse sind die noch vorhandenen Arbeiten eines dritten deutschen im 17. Jahrhundert wirkenden Violinisten, Namens Johann Paul Westhoff, der 1656 zu Dresden geboren, daselbst eine Zeitlang Kammermusikus war, und 1705 zu Weimar als herzogl. Kammersecretair und Musikus starb. Westhoff führte nach den, über ihn vorliegenden Notizen ein unstätes, buntbewegtes Leben. Bald war er Sprachlehrer bei den sächsischen Prinzen, bald Kammermusikus. Dann diente er als „Fähndrich" in Ungarn gegen die Türken, und war später auf Reisen in Italien, Frankreich, England und Holland. Hiernach übernahm er eine Professur der fremden Sprachen an der Hochschule zu Wittenberg, von wo er sich schließlich in die Weimarischen Dienste begab. Seine 1694 in Dresden gedruckten sechs Sonaten sind arm an Erfindung, etüdenhaft monoton, und von dürftiger, ungeschickter Gestaltung, so daß sie im Grunde für den damaligen Stand der deutschen Violinmusik keine weitere Bedeutung haben.

Wenn wir die produktiven Leistungen Walther's und Biber's in ihrer Totalität betrachten, so gelangen wir zu dem Schluß, daß der von ihnen betretene Weg zu erfolgreichem künstlerischem Schaffen im Bereiche der Sonatenform unmöglich führen konnte. Trotz einzelner glücklicher Griffe, namentlich bei Biber, lassen diese an sich so beachtenswerthen Bestrebungen doch zu sehr die Grundelemente vermissen, aus denen sich einheitlich geschlossene Struktur und plastische Formgebung entwickeln könnte. Ein weiteres Vorgehen in solcher Richtung hätte offenbar weit eher Unförmlichkeit und Zerfahrenheit der musikalischen Gestaltung erzeugen müssen, als eine logisch geordnete und organisch gegliederte Architektonik des Tonsatzes, deren gerade die Musik um so mehr bedarf, je immaterieller und inconsistenter sie ist. Daher war es gut und kunsthistorisch nothwendig, daß die Deutschen sich dem Einflusse der Italiener unterwarfen, welche bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts die Grundnormen des Instrumentalsatzes, insbesondere aber der Sonatenform gefunden und festgestellt

hatten. Diese, allen complicirteren Gattungen der Instrumentalmusik zu Grunde liegende Form ist es, welche der germanische Kunstgeist weiterhin als Mittel zu wunderwürdigem tondichterischem Schaffen verwerthete: sie ist gleichsam das kostbare Gedankengefäß, in welches Deutschlands Musikheroen die idealen Gebilde ihrer unerschöpflich reichen und machtvollen Phantasie ergossen. Freilich kann dies keineswegs speciell von der deutschen Violinsonate gelten. Sie erhob sich, so lange sie überhaupt cultivirt wurde, im Allgemeinen niemals zu wahrhafter Selbstständigkeit und Bedeutung, sondern verblieb vielmehr im Hinblick auf die italienische Violinsonate wesentlich im reproduktiven Stadium, während die Claviersonate mit und ohne Begleitung nebst ihren Abarten in Deutschland zu höchster Blüthe gelangte. Diese Thatsache ist für den deutschen Geist ebenso bezeichnend, wie der Umstand für die Italiener, in der Violinsonate epochemachend gewesen zu sein. Jede der beiden Nationen eignete sich mit Vorliebe als Organ für die schöpferische Thätigkeit dasjenige Instrument zu, welches zumeist der eigenthümlichen Musikanlage entsprach. So griff der realistisch geartete, für das sinnlich schöne Tonelement empfänglichere Italiener zur Violine, während der Deutsche in seinem Idealstreben sich vorzugsweise des Claviers bemächtigte. Es wiederholt sich hier somit genau dasselbe Verhältniß, welches wir bereits in Betreff des Violin- und Clavierbaues beobachteten.

Als in Deutschland allgemein die italienische Violinsonate adoptirt war, trat Tartini auf, dessen schöpferische Thätigkeit in diesem Kunstzweige unübertroffen, ja sogar unerreicht blieb. Sein Styl war der herrschende, so lange noch die Specialität der Violinsonate existirte. Konnten nun auch die Deutschen hierin, ebensowenig wie die Franzosen eine selbstständig hervorragende Bedeutung neben den Italienern erringen, so war doch mit Aufnahme und Nachbildung dieser Gattung nächst dem formellen Gewinn der unberechenbare Vortheil einer methodisch schönen Geigenbehandlung verbunden, die wohl aus den Compositionen Corelli's und seiner Nachfolger, keineswegs aber aus Walther's oder Biber's Arbeiten entnommen werden konnte.

Selbst der große Händel, welcher eine Reihe von noch vorhandenen Violinsonaten und Conzerten setzte, vermochte in diesem Genre, die

allgemeinen künstlerischen Vorzüge seines Styls zugegeben, nichts von wahrhaft eigenthümlicher und bedeutender Geltung zu schaffen, und nur ein Riesengeist wie der Bachsche wußte sich unter den Deutschen noch mit seinen sechs Violinsonaten (ohne Baß) eine selbstständige Position zu erobern. Indeß unterscheiden sich diese Sonaten durchaus von den gleichartigen italienischen Erzeugnissen, zumal aber von denen Tartini's. Dieser gestaltet seine Gebilde mit eingehendster Berücksichtigung des Violincharakters, ja man darf in gewissem Sinne sagen, seine Sonaten gingen aus dem Wesen der Violine hervor. Daher findet sich in seinen Compositionen nichts, was einer echt violingemäßen Darstellung im Wege steht. Diese wird aber von Bach, indem er, die Grenzen des Möglichen berührend, wahrhafte Probleme der Violintechnik giebt, nicht selten in Frage gestellt. Seine Sonaten, die namentlich in den polyphon gehaltenen Sätzen den Sieg des Geistes über das beschränkte Material versinnlichen, sind keineswegs speciell für die violinspielerische Wirkung gedacht und geschaffen, sondern verdanken vielmehr ihr Dasein jener spiritualistisch idealen Richtung, die auf unvergleichliche Weise sich mehr oder minder in seinen Werken manifestirt. Bach's Violinsonaten erweisen sich vorzugsweise als musikalische Charakterstücke, über deren hohen künstlerischen Werth freilich kein Zweifel bestehen kann*).

Die vorhin erwähnte Einwirkung Italiens auf das musikalische Deutschland beruhte nicht allein in dem Studium der betreffenden, aus dem Süden eingeführten Compositionen, sondern ebensosehr in wechselseitiger persönlicher Berührung. Schon Männer wie Corelli, Torelli und Vivaldi hielten sich zeitweilig in Deutschland auf, und sicher nicht ohne wesentliche, wenngleich jetzt nicht in jedem Falle mehr speciell nachweisbare Beeinflußung der Kunstkreise, in denen sie sich bewegten. Weiterhin sehen wir dann Tartini, Nardini und andere italienische Violinmeister wirksam in Deutschland.

---

*) Bemerkenswerth ist es, daß einige Stücke aus diesen Sonaten sich unter den Clavier- und Orgelcompositionen des Meisters wiederfinden. So z. B. die Fuge aus der ersten und mehrere Theile aus der zweiten Violinsonate. Es wird sich schwer bestimmen lassen, was hier Original, und was Arrangement ist.

Aber auch deutsche Violinspieler begannen frühzeitig nach Italien zu ziehen. Einer der ersten war Nicolaus Adam Strungk, geb. 1640 in Celle, welcher als Violinist in den Diensten des Kurfürsten Ernst August von Hannover stand.

Strungk war zunächst Clavierspieler. Schon in seinem zwölften Jahre bekleidete er den Organistenposten an einer Kirche in Braunschweig. Später, nachdem er sich vorwiegend dem Studium der Violine unter Leitung eines gewissen Schnittelbach, den Gerber einen der „größten Violinisten des 17. Jahrhunderts" nennt, gewidmet hatte, trat er als erster Geiger in die Kapelle des Herzogs von Wolfenbüttel. Dann war er in seiner Vaterstadt thätig, ging von hier als Musikdirektor an das Hamburger Theater, für welches er auch einige Opern setzte und reiste weiterhin in Begleitung des Herzogs von Hannover einige Jahre lang in Italien. Bei seinem Aufenthalte in Rom besuchte er Corelli. Von diesem befragt, welches Instrument er spiele, antwortete Strungk: das Clavier und ein wenig Geige. Aber, fügte er hinzu, mein größter Wunsch ist, Euch zu hören. Corelli spielte, während Strungk ihm auf dem Clavier accompagnirte.

Nun ergriff dieser die Violine, verstimmte sie gleichsam zum Spaß, und fing an, durch die chromatischen Töne hindurch mit solcher Richtigkeit zu präludiren, daß Corelli ganz erstaunt, in gebrochenem Deutsch zu ihm sagte: Ich heiße Archangelo (Erzengel), aber man kann Euch wohl heißen Archidiavolo (Erzteufel)*). —

Bei seiner Rückkehr nach Deutschland erhielt Strungk die Berufung als zweiter Kapellmeister in Dresden. 1692 rückte er hier in die erste Kapellmeisterstelle, welche er bis zum Jahre 1696 inne hatte. Dann zog er sich nach Leipzig zurück und starb dort d. 20. September 1700.

Von Strungk's Violincompositionen wird ein 1691 herausgegebenes, doch schwerlich noch existirendes Werk unter folgendem Titel genannt**): Exercices pour le Violon ou la Basse de Viol consistant en Sonates, Chaconnes etc., avec accomp. de deux Violons et basse continue.

---

*) Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1811, Nr. 25.

**) Bei Fétis.

Wenn Strungk als fertiger Künstler das italienische Musikleben auf sich wirken ließ, so verdankte Daniel Theophil Treu (auch Fedele genannt) geb. 1695 in Stuttgart, demselben geradezu seine Ausbildung. Er wurde vom Herzog von Würtemberg nach Venedig geschickt, um dort unter Vivaldi's Leitung das Violinspiel zu studiren. Vom Jahre 1727 ab stand er dann in Prag den Orchestern mehrerer vornehmer Kunstmäcene vor, ging aber später (1740) in die Dienste des schlesischen Grafen Schaffgotsch nach Hirschberg.

Über die Lebensumstände Treu's finden sich weitläufige, doch für das künstlerische Wirken dieses Mannes völlig unergiebige Mittheilungen in Gerber's altem Tonkünstlerlexicon. Hier sei nur noch erwähnt, daß er als Tonsetzer sich hauptsächlich der Bühne widmete.

Wie entschieden aber auch ohne persönliche Berührung das Beispiel Italien's seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf Deutschland wirkte, zeigt der berühmte, am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Hamburger Musikdirektor Georg Philipp Telemann, unter dessen zahlreichen Compositionen sich „Corellische Nachahmungen mit zwei Violinen und Generalbaß" finden, obwohl gerade von ihm gemeldet wird, daß er sich nach dem französischen Styl — und hierbei ist an Lolly zu denken — gebildet habe. Diese Behauptung ist indeß nur bedingungsweise richtig; sie kann einzig auf den Vokalsatz Telemann's bezogen werden, denn die französische Instrumentalmusik war zu Beginn des 18. Jahrhunderts über kindliche Anfänge noch nicht hinausgekommen. Für seine Violinsonaten und Conzerte war er daher wohl ausschließlich auf das Vorbild der gleichzeitigen italienischen Meister hingewiesen. Diese Compositionen erwecken irgend einen tieferen Antheil nicht. Ihr Hauptvorzug gründet sich auf die formelle Gewandtheit, welche Telemann wohl zumeist einer durch massenhafte Produktion erworbenen Routine verdankte. Um einen Vorwand zum musikalischen Schaffen mochte er nie verlegen gewesen sein. Hat der fleißige und um seine Zeit sicher auch sehr verdiente Mann unter anderem doch sogar „Melodische Frühstunden beym Pyrmonter Wasser", und zwar in Rücksicht auf „drei Cur-Wochen", so wie „Moralische Cantaten" und einen „Lustigen Mischmasch für Violine oder Flöte, nebst Generalbaß" componiren müssen!

Telemann's Instrumentalmusik ist bei aller Respectabilität durchweg von einer seltenen Sterilität und Trockenheit. Man könnte ihren Autor vergleichsweise den deutschen Vivaldi nennen, obschon dieser in quantitativer Hinsicht des Producirens weit hinter Telemann zurücksteht: er soll zuletzt selbst nicht mehr gewußt haben, wieviel und was er geschrieben. Freilich hat keine Note davon den Componisten überlebt. Telemann bekleidete seit 1708 das Amt eines fürstl. Eisenachschen Conzertmeisters. Er widmete sich in dieser Stellung mit großem Eifer dem Violinspiel, wie man aus einer höchst originellen Mittheilung in Mattheson's „Ehrenpforte" entnehmen kann, wo es S. 361 heißt: „Er (Telemann) sey, so oft er mit Hebenstreiten ein Doppelconzert auf der Violine zu spielen gehabt habe, genöthigt gewesen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, sich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arm, und mit stärkenden Beschmierungen der Nerven, einzusperren, und sich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten".

Hebenstreit, der Erfinder eines hackebrettartigen Instruments, Pantaleon genannt, von dessen Composition diese sogenannten „Doppelconzerte" nach Gerber's Angabe waren, wirkte zu jener Zeit gleichfalls in Eisenach als Kapelldirektor und Hoftanzmeister, nachdem er schon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig Tanzmeister gewesen. Infolge seiner Berufung nach Dresden als Kammermusikus (1708) trat Telemann in die von ihm bisher bekleidete Eisenacher Kapellmeisterstelle, welche er indeß 1721 mit der Funktion eines Musikdirektors in Hamburg vertauschte. Hier wirkte er bis zu seinem, d. 25. Juni 1767 erfolgenden Tode. —

Wir haben vorstehend das spärliche Material zusammengestellt, welches über die deutschen Violinisten des 17. Jahrhunderts vorhanden ist. Vom Anfange des folgenden Säculums ab wird eine größere Verbreitung des Violinspiels auch in Deutschland bemerkbar, doch in völlig anderer Weise, wie in Italien. Zunächst sorgte dafür, in freilich mehr handwerklichem Sinne das „Stadtmusikantenthum", eine aus dem Mittelalter herrührende zunftartige Institution, die, dem modernen staatswirthschaftlichen Grundsatz der Gewerbefreiheit zufolge, in neuerer Zeit fast ganz verschwunden ist. Jede deutsche Stadt von

einiger Bedeutung besaß eine sogenannte Kunstpfeiferei, deren Leiter, der Stadtmusikus, das Privilegium hatte, junge Leute auszubilden, und mit ihnen in einem gewissen Distrikt nach Erforderniß und Belieben Musik zu machen. In seinem Bezirk war er befugt, den gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu verbieten. Die Stadtpfeifereien standen in Deutschland, wie uns Joh. Adam Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler" sagt, zu Ende des 17. Jahrhunderts schon in voller Blüthe. Manche Musiker, die später zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erste Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötist Quanz. „Er war in der Lehre beim Stadtmusikus Fleischhack zu Merseburg, der selbst als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerst die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab sich auch während seiner Lehrjahre, außer der Violine, am meisten mit diesen beiden Instrumenten ab. Da aber ein kunstgerechter Stadtpfeifergeselle in Deutschland auf allen Instrumenten muß mitmachen können, so wurde er auch mit den andern, als Zinken, Posaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutscher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verschont. Quanz hatte immer die Violine als sein Hauptinstrument am fleißigsten geübt. Die Solo's von Biber, Walther, Albicastro *), hernach von Corelli und Telemann, waren seine Schule. Quanz war lange als Violinspieler thätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmusikern; das gedankenlose Tanzspielen war ihm aber beschwerlich".

Im Gegensatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinspiel die höhere künstlerische Pflege vorzugsweise an den fürstlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatralische und musikalische Genüsse hervorragenden Talenten des Inn- und Auslandes Gelegenheit zu angemessener und für die Entwickelung der Kunst einflußreicher Thätigkeit gaben. Nicht selten nahmen die regierenden Fürsten persön-

*) Albicastro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violinist und Componist für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und starb während des letzten spanischen Successionskrieges als Rittmeister bei der alliirten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinsonaten bei Roger in Amsterdam stechen, auf welchen statt seines Namens, D. B. W. Cavaliere steht. (Gerber's neues Tonkünstlerlexicon.)

lich in der einen oder andern Weise thätigen Antheil an der Kunstübung, und in diesen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatenthum seine besonders erfreuliche Seite. Aber auch selbst da, wo Prachtliebe, Verschwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunstsinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des vorigen Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in Betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurtheil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz entschieden unter Italien's Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältniß erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbstständigkeit.

Wie dies Alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofkapelle 5 Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich in Hinblick auf die Opern-

bühne*). Es ist bekannt, daß eine selbstständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung C. M. v. Weber's (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in Wahrheit nur eine Scheinexistenz. Die Bühne wirkte auf das Orchester zurück. Bei Besetzung der Kapellmeister- und Conzertmeisterposten war vorzugsweise die Vorliebe für den italienischen Geschmack entscheidend, und selbst in Betreff der für diese Ämter ausersehenen deutschen Künstler machte sich diese Tendenz zum großen Theil noch zu einer Zeit geltend, als das Italienerthum in Deutschland bereits durch den Aufschwung der heimischen Kunst mehr und mehr aus seiner allmächtigen Stellung verdrängt wurde. Natürlich war der Conzertmeister als Hauptrepräsentant der Violine für dieses Instrument maaßgebend. Im Zusammenhange hiermit steht es ohne Zweifel, daß Dresden nur so lange Bedeutung für die Entwickelung des deutschen Violinspiels hatte, als das letztere des engen Anschlusses an das italienische Vorbild bedurfte. Sobald dieser Standpunkt überwunden war, konnte Dresden in der fraglichen Beziehung mit andern deutschen Städten nicht mehr gleichen Schritt halten, so bedeutende Geiger die sächsische Residenz auch später noch besaß.

Der Dresdner Hof hatte es sich schon frühzeitig angelegen sein lassen, nahmhafte Vertreter des Violinspiels für seine Dienste zu gewinnen. Über Farina, Furchheim, Walther und Westhof wurde bereits gesprochen. Wie Verdienstliches diese Männer auch geleistet haben mögen, so erlangte Dresden doch nicht vor der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in diesem Fache seine maaßgebende Stellung. Sie wurde durch den in der italienischen Schule erzogenen Conzertmeister Johann Georg Pisendel**) gewonnen. Zu Carlsburg in Franken am 26. December 1687 geboren, erregte er bereits frühzeitig durch ungewöhnliche musikalische Anlagen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung. Sein Vater, selbst Musiker, gab ihm den ersten Unterricht, wie es scheint im Gesange, denn es wird (bei Gerber) berichtet, daß der Knabe „schon in seinem neunten Jahre, als eben der Markgraf

*) Das Nähere hierüber s. in Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

**) Vergl. S. 70.

von Anspach durch Carlsburg reiste, in der Kirche vor selbigem mit einer italienischen für den Sopran gesetzten Motette sich konnte hören lassen". Der Markgraf fand Vergnügen an seinem Gesange, und nahm ihn sogleich zum Sopranisten in seiner Kapelle auf.

Die Anspachische Kapelle zählte damals zu ihren Mitgliedern nicht nur deutsche sondern auch italienische Künstler. Unter den letzteren stand neben dem berühmten Kapellmeister Pistocchi als Conzertmeister Torelli *). Pisendel wurde sein Schüler auf der Violine, obwohl er sich nebenbei die Pflege der Singkunst angelegen sein ließ, ein Umstand, der sicher auf seine spätere künstlerische Wirksamkeit von wichtigstem Einfluß war. Nach Verlauf einiger Jahre verlor indeß Pisendel die Stimme, und er gab sich nun nicht allein eifriger noch als bisher dem Studium der Violine hin, sondern war auch bis 1709 als Geiger im Orchester thätig. Trotz alledem hatte, wie Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen rc. rc." mittheilt, „ihn sein Vater zum Studiren bestimmt, und dieser Absicht gemäß besuchte er das Anspachische Gymnasium, wo er nicht fleißiger hätte sein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Musik verwendet hätte. Dies (so fügt der ehrwürdige Leipziger Cantor hinzu) sei jungen Tonkünstlern zur Lehre und Aufmunterung gesagt, wenn sie, wie es bei den meisten der Fall ist, Gelegenheit haben, sich mit beiden, den Schul- und musikalischen Wissenschaften, bekannt zu machen. Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; eben so wenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in andern Wissenschaften umgesehen hatte".

Den Wünschen seines Vaters gemäß bezog Pisendel 1709 die Universität Leipzig. Aber das Geschick hatte ihn zum Künstler bestimmt, und so gewann die musikalische Thätigkeit schnell das Übergewicht. Sehr bald trat er mit einem Conzerte seines Meisters Torelli in einer musikalischen Gesellschaft auf. Seine dürftige Figur und Kleidung mochte kein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, denn eines der gegenwärtigen Orchestermitglieder, der Violoncellist Götze, konnte sich, — wie Gerber mittheilt — nicht der halbspöttischen Äußerung enthalten: „Was will doch das Pürschgen hier? der wird uns was

*) Vergl. S. 32.

Rechtes vorgeigen!" Kaum aber hatte Pisendel das erste Solo angefangen, als Götze sein Cello auf die Seite setzte, und ihn mit Verwunderung ansah. Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn, er riß während desselben die Perrücke vom Kopf, warf sich auf die Erde und konnte kaum das Ende erwarten, um ihn mit Entzücken zu umarmen. Pisendel's Stellung als Musiker war nun in Leipzig gemacht. Ihm wurde weiterhin nicht nur die Musikdirektion in dieser Gesellschaft, „Collegio musico" genannt, so wie in der Neukirche, sondern auch in der Oper übertragen, und er verwaltete sein Amt „mit dem größten Ruhme". Inzwischen hörte ihn der damalige Dresdner Conzertmeister Volumier spielen. Diesem gefiel er so sehr, daß seine Berufung in die kurfürstliche Kapelle mit der Auszeichnung erfolgte, seinen Platz neben dem Conzertmeister nehmen zu dürfen. In dieser Stellung verblieb Pisendel bis zum Tode Volumier's, da er dann (1728) erst provisorisch, im Jahre 1731 aber definitiv in dessen Amt eingesetzt wurde. Er hatte dazu sich um so fähiger gemacht, je rastloser er für seine weitere Ausbildung thätig gewesen war. Freilich wurde er dabei vom Glück begünstigt. Während der Jahre 1714—1716 fand er Gelegenheit in Frankreich und Italien zu reisen und namentlich in letzterem Lande seine Ausbildung als Violinspieler noch zu fördern. In Venedig wurde er für einige Zeit Vivaldi's, in Rom Montanari's Schüler.

Mit dem Antritt des Conzertmeisterdienstes begann Pisendel's Bedeutung für das Violinspiel des nördlichen Deutschlands. Zunächst wurde er von Wichtigkeit für das Ensemblespiel im Orchester, auf dessen Hebung er alle Sorgfalt verwendete. Sein in Paris gebildeter Vorgänger Volumier war dem französischen Geschmack ergeben und vertrat denselben auch während seines Dresdner Wirkens. Pisendel ließ es nicht dabei bewenden, sondern fügte die Resultate seiner künstlerischen, namentlich in Italien wesentlich bereicherten Bildung hinzu. Von dem Eifer, mit welchem er seinem Amte vorstand, findet sich bei Gerber folgende Mittheilung: „Nach jeder verfertigten Oper besprach sich Hasse mit dem Conzertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrag nöthiger Nebendinge. Und so, wie die Stimmen aus der Hand des Copisten kamen, erhielt sie Pisendel,

der sie mit aller Aufmerksamkeit durchsah, und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig anzeigte. Daher entstand aber auch die mit Recht so vielfältig bewunderte Accuratesse des damaligen Dresdner Orchesters, und es schien, als wenn die Arme der Violinisten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden".

Hiermit übereinstimmend berichtet Reichardt in seinen „Briefen eines aufmerksamen Reisenden" (S. 10 ff.), „daß Pisendel sich fast unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenstücke, so unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, seine verschiedenen Grade, und selbst jeden einzelnen Bogenstrich vorzuschreiben, so daß bey der sehr gut gewählten Capelle, die zu der Zeit der Dresdner Hof hatte, nothwendig die allervollkommenste Ordnung und Genauigkeit herrschen mußte".

Über die Art und Weise, wie Pisendel sein Orchester leitete, bemerkt Reichardt außerdem: „Um bey dem Anfange des Stücks den Übrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Pisendel die Angewohnheit, bey den ersten Takten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halse und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Takt ausmachten, so bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, so bewegte er sie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orchester mitten im Stücke anhalten, so strich er nur die ersten Noten jedes Taktes an, um diesen desto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück u. s. w."

Entfaltete Pisendel einerseits als Conzertmeister eine Thätigkeit, die in jener, musikalisch lebhaft aufstrebenden Zeit nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das Treiben benachbarter Kunstkreise bleiben konnte, so wurde er andererseits speciell für das Violinspiel wichtig als Lehrmeister. Es wird ihm nachgerühmt, daß er stets in uneigennütziger Weise mit Rath und That junge Musiker unterstützt habe. Unter diesen letzteren befand sich ein Talent von hervorragender Bedeutung: Johann Gottlieb Graun. Er war zwar nicht ausschließlich Schüler Pisendel's, doch verdankte er ihm einen Theil seiner Leistungs-

fähigkeit als Violinspieler. Auch Männer wie Quanz und Carl Heinrich Graun hatten sich seines künstlerisch anregenden und fördernden Verkehrs zu erfreuen. Der erstere bekennt in seiner Autobiographie ausdrücklich, daß er nicht nur im Vortrag des Adagio sondern auch, was die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, das meiste von Pisendel profitirt habe, und fügt hinzu, daß dieser ein eben so großer Violinist als würdiger Conzertmeister, und ebenso braver Tonkünstler als rechtschaffener Mann gewesen sei, eine Angabe, die an anderen Orten ohne Vorbehalt wiederholt wird. Pisendel war auch als Componist namentlich für sein Instrument thätig. In der königl. Privatmusiksammlung zu Dresden werden seine Arbeiten, darunter 8 Conzerte, 2 Sonaten und 2 Soli für Violine aufbewahrt. Dieselben sind heute indeß völlig bedeutungslos.

Mit dem am 25. November 1755 erfolgten Tode dieses Meisters ging Dresdens Bedeutung für das norddeutsche Violinspiel auf Berlin über, wohin Pisendel's Einfluß durch Johann Gottlieb Graun getragen wurde.

Berlin gewann in musikalischer Beziehung erst Ansehen seit dem Regierungsantritt Friedrich's des Großen. Wenigstens fand die Musik vorher keine Beachtung Seiten des Hofes, ein Umstand, welcher in jener Zeit für Pflege und Gedeihen der Kunst entscheidend war. Friedrich Wilhelm I. war der letzteren abhold und widersetzte sich sogar mit der ihm eigenen Härte dem Musiktreiben seines Sohnes, der schon als Kronprinz einer lebhaften Neigung für dasselbe ergeben war. Burney berichtet hierüber: „Der König hatte dem Kronprinzen sehr ernsthaft verboten, so wenig Musik zu hören, als selbst sie zu lernen, und daher konnte dieser Prinz seine Neigung zu diesem Vergnügen nur verstohlener Weise befriedigen. Herr Quanz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter gewesen, die dem Kronprinzen zu diesem Zeitvertreibe behilflich war, und die Musiker für ihn annahm. Aber so sehr war bei dieser Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollo's in großer Gefahr geschwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man seine Befehle so überschritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Conzerte in einem Walde oder unterirdischen Gewölbe".

Schon diese Mittheilung, sollte sie auch nicht durchaus wörtlich zu nehmen sein, zeigt deutlich, daß Friedrich der Große bereits als Jüngling leidenschaftlich der Musik ergeben war. In der That war sie für ihn nicht Gegenstand fürstlichen Luxus', sondern Bedürfniß seiner künstlerisch gestimmten Natur. Er trieb die Kunst, welche sogar während des siebenjährigen Krieges nicht von ihm vernachlässigt wurde, bis in sein hohes Lebensalter mit eben so viel Geschick als warmer Hingebung. Selbst ein Meister auf der Flöte, namentlich im Vortrag des Adagio*), welches er sehr ausdrucksvoll zu behandeln verstand, ging er dem Musiktreiben seiner Residenz, ja man darf sagen, des ganzen Landes, durch regelmäßige, in seinem Schlosse abgehaltene Musikaufführungen mit gutem Beispiel voran. Benda zählte im Jahr 1773, da ihn Burney in Potsdam sprach, an die 50,000 Conzerte welche er dem Könige accompagnirt, wie Hiller berichtet, der die Bemerkung hinzufügt: „Schwerlich wird ein Flötenist von Profession deren so viele gespielt haben".

Welch einen inneren Antheil Friedrich II. der Kunst schenkte, beweist unter anderem die Thatsache, daß er bei der ihm 1771 ins Winterquartier zu Leipzig gebrachten Nachricht von dem Tode seines Kapellmeister Carl Graun unter Thränen in die Worte ausbrach: „Einen solchen Sänger werden wir nicht wieder hören".

Dieser erleuchtete Monarch bildete recht eigentlich den Mittelpunkt des Berliner Musiklebens, nicht nur insofern er die Kunst selbst mit regstem Eifer trieb, sondern vornehmlich, weil sein Geschmack maaßgebend war. Friedrich d. Gr. huldigte im Hinblick auf die Bühne ausschließlich der italienischen Opera seria, und da er das im Jahre seiner Thronbesteigung erbaute Opernhaus häufig besuchte, in welchem er meist seinen Platz im Parterre unmittelbar hinter dem Kapellmeister nahm, um gleichzeitig die Partitur verfolgen zu können, so ist es um so begreiflicher, daß man die von ihm beliebte Richtung vorzugsweise berücksichtigte. Gegen die neuere italienische Opernschule verhielt er sich während seines ganzen Lebens ablehnend; neben einigen

---

*) Allgem. mus. Ztg. v. Jahr 1819, Nr. 48.

älteren italienischen Meistern hatten für ihn unter den Deutschen nur Hasse und Graun Bedeutung.

Für die Pflege der Instrumentalmusik war der König nicht minder tonangebend. In patriarchalischer Weise versammelte er einen Kreis vorzüglicher Künstler um sich, mit denen er fleißig musicirte. Die hervorragendsten darunter waren im Laufe der Zeit: sein Lehrer Quanz, die Gebrüder Graun, Franz Benda, Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Fasch (Gründer der Berliner Singakademie), Agricola und Reichardt.

Durch Quanz und die beiden Graun insbesondere wurde der Einfluß Dresden's, durch Emanuel und Friedemann Bach, so wie durch Agricola, außer dem noch Kirnberger als Schüler Joh. Seb. Bach's zu erwähnen ist, dagegen derjenige Leipzig's vermittelt. Wenn der musikalische Ernst der sächsischen Cantorenstadt dem Berliner Tonleben neben der „opera seria" jenen scholastisch strengen und conservativen Charakter verlieh, dessen deutliche Spuren heute noch vorhanden sind, so gab Dresden demselben einen mächtigen Impuls für die Ausbildung der Orchestertechnik und überdies für das Violinspiel. In letzterer Beziehung war für die preußische Hauptstadt Joh. Gottl. Graun und nächstdem Franz Benda von Wichtigkeit.

Johann Gottlieb Graun, Bruder des noch heute durch seinen „Tod Jesu" bekannten Berliner Kapellmeisters Carl Heinrich Graun, geboren in Wahrenbruck bei Dresden, empfing seine erste musikalische Bildung in ebengenannter Stadt, wohin ihn der Vater 1713 zum Besuch der Kreuzschule geschickt hatte. Pisendel wurde sein Lehrer auf der Violine. Um sich in seiner Kunst noch vollkommener zu machen, begab er sich weiterhin nach Padua zu Tartini, und hier empfing er die höhere Bestätigung der durch Pisendel genossenen Lehre. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland war er vorübergehend am Merseburger und dann am fürstl. Waldeck'schen Hofe thätig. Endlich fand er einen dauernden Wirkungskreis bei der Kammermusik Friedrich des Großen, der damals noch als Kronprinz in Rheinsberg residirte. Er blieb gleich Quanz und Franz Benda in den Diensten des kunstliebenden Fürsten, der ihn nach seiner Thronbesteigung zum königl. Conzertmeister ernannte, bis zum Jahre 1771, in welchem er am 27. October verschied. Als Componist für sein Instrument blieb

er, wie so viele andere Deutsche jener Zeit auf die Nachbildung der italienischen Meisterwerke beschränkt. Er verfaßte Conzerte, Sonaten und Terzetten (für 2 Violinen und Baß) in nicht geringer Anzahl, ohne doch damit mehr als eine nur quantitative Bereicherung der Violinliteratur gegeben zu haben. Sein Styl ist anständig, erhebt sich aber in keiner Hinsicht über das Maaß des Gewöhnlichen. Das Hauptverdienst dieses Künstlers gründet sich auf seine praktische Thätigkeit als Violinist und Conzertmeister, vermöge deren er namentlich für die Hebung der Berliner Orchestermusik nach dem Muster der Dresdner Kapelle unermüdlich thätig war, denn die letztere behielt nach dem Zeugniß Reichardt's (Br. eines aufmerks. Reisenden) bei den größten Kennern immer den Vorzug. Was Graun begonnen, setzte sein Amtsnachfolger Benda fort, der allen Nachrichten zufolge ohne Frage ein noch bedeutenderer Geiger gewesen sein muß.

Franz Benda, der Sohn eines böhmischen Leinwebers, wurde am 25. November 1709 zu Altbenatky im Kreise Jungbunzlau geboren, und starb als königl. Conzertmeister in Potsdam am 7. März 1786. Wenn wir ihn trotz seiner slavischen Abkunft den deutschen Geigern beigesellen, so geschieht es, weil er von früher Kindheit an hauptsächlich germanischen Bildungsstoff in sich aufnahm, des Umstandes nicht zu gedenken, daß er während des größten Theiles seines Lebens für die Hebung deutscher Kunst thätig war. Benda darf gewissermaßen als Autodidakt angesehen werden, da er nie regelmäßigen Unterricht genoß, sondern vielmehr im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern sich heranbildete. Von großer Wichtigkeit für die normale Entwickelung seiner musikalischen Anlage war ohne Frage auch bei ihm die frühzeitige Beschäftigung mit der Gesangskunst, in welcher ihn der Cantor Alexius in Neubenatky (Benatek) seit seinem siebenten Lebensjahre unterwies. Durch eine schöne Stimme unterstützt, gelang es ihm schon zwei Jahre später als Sopranist beim Gesangschor der Nicolaikirche zu Prag einzutreten. Hier entwickelten sich seine Fähigkeiten so merklich, daß er bald eine begehrte Persönlichkeit wurde. Durch Vermittelung eines Prager Studenten erhielt er das Anerbieten in den Dresdner Kapell-Knabenchor einzutreten, dessen Leiter junge Gesangstalente zu schätzen wußten. Hierauf mochte sich aber

die Geistlichkeit der Kirche, an welcher der Kunstjünger bisher thätig gewesen war, ebensogut verstehen, denn sie wollten ihn nicht von dannen lassen. So blieb ihm denn, da er der Lockung nicht zu widerstehen vermochte, Prag mit Dresden zu vertauschen, nichts anderes übrig, als sich ohne Vorwissen seiner Gebieter auf den Weg nach der sächsischen Residenz zu machen. Dies geschah, und Benda erlangte, was ihm verheißen worden war. Es ist sicher, daß er dem damaligen, reich entwickelten Musikleben Dresden's bedeutende Anregung zu verdanken hatte. Außer dem Gesange übte er eifrig das Instrumentenspiel und Hiller berichtet, daß er sich's nicht allein bei Vivaldi's Violinconzerten sehr sauer werden ließ, sondern auch in den Musikaufführungen der Kapellknaben als Bratschist thätig war. Gewiß hätte ihn ein mehrjähriger Aufenthalt in Dresden schneller zum Ziele geführt, als sein weiteres wechselreiches Leben es vermochte; allein er hielt nicht Stand und schon nach 18 Monaten gelüstete es ihn wieder das Weite zu suchen. Er wollte nach Prag zurück, konnte aber, da er sehr brauchbar war, nicht die gewünschte Entlassung erhalten, so daß er sich zu einer zweiten Flucht veranlaßt sah. In einem Elbkahn versteckt, entwich er heimlich, gelangte indeß nur bis Pirna. Hier wurde der kleine Deserteur aufgefangen und ohne Gnade zurücktransportirt. Allein seines Bleibens sollte dennoch nicht länger in Dresden sein. Benda hatte plötzlich seine Stimme verloren und nun wurde seiner Abreise kein Hinderniß weiter entgegengesetzt. Wahrscheinlich war sein Organ von einer Art Mutation betroffen worden, denn kaum in Prag angekommen, fand sich die Stimme, aus einem Sopran in einen Contraalt verwandelt, wieder. Er fungirte während des Jahres 1723 als Sänger in einem Jesuitenseminar, beschäftigte sich daneben auch mit Compositionsversuchen. Dieses Leben konnte Benda indeß auf die Dauer nicht fortführen. Völlig mittellos, wie er war, mußte er darauf denken, sich irgend eine Existenz zu verschaffen. So trat er denn, an seine Dresdener Violinübungen wieder anknüpfend, in eine herumziehende Musikbande. Bei derselben war ein blinder Jude Namens Löbel, welcher seine wilden Tanzstücke mit eigenthümlichem Schwung spielte und sich überhaupt als tüchtiger, gewandter Violinist hervorthat. Benda eiferte ihm nach und erweiterte dadurch seine Fertigkeit

auf dem Instrumente, dessen Meister er später werden sollte. Doch bald schämte er sich des ergriffenen Gewerbes, welches ihn zur niedrigsten Handwerkerarbeit verurtheilte, und schnell war er entschlossen nach Prag zu gehen, in der Hoffnung, dort ein besseres Unterkommen zu finden. Das Glück begünstigte ihn. Er fand nicht allein einen Gönner, den Grafen von Kleinau, sondern auch, wenngleich nur für wenige Wochen, einen Lehrer in der Person des Violinisten Konyczek. Der genannte Graf wollte Benda in seine Dienste nehmen, zuvor ihn aber noch weiter musikalisch ausbilden lassen. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß er einem gerade besuchsweise in Prag anwesenden Grafen Ostein aus Wien für einige Zeit übergeben wurde. So gelangte Benda nach der österreichischen Hauptstadt, in welcher er während eines zweijährigen Aufenthaltes erwünschte Gelegenheit fand, durch Hören guter Künstler sein Violinstudium auf eigene Hand zu fördern. Namentlich wurde ihm der Verkehr mit dem berühmten Violoncellisten Franciscello von Nutzen. Im Laufe der Zeit schloß Benda hier auch musikalische Freundschaftsbündnisse, die ihm die Möglichkeit gewährten, das Ensemblespiel zu üben. Seine vertrauten Genossen wurden insbesondere die Musiker Czarth, Höckh und Weidner, mit denen er schließlich eine Kunstreise nach Polen unternahm. In Warschau fanden sie Engagement bei dem Starost Szaniowski, welcher Benda zu seinem Kapellmeister wählte. Obwohl der Dienst bei diesem Kunstfreunde nicht leicht war, da Benda — wie Gerber erzählt — an einem Nachmittage bei 18 Conzerte zu spielen hatte, so wurde er in Ermangelung eines besseren Unterkommens doch beibehalten, bis sich nach drittehalb Jahren ein Platz in der Warschauer Kapelle des Kurfürsten von Sachsen fand. Als aber August der Starke 1733 starb, verlor Benda seine Stelle. Um einen Ersatz dafür zu suchen, wandte er sich nach Dresden. Er machte hier Quanzens Bekanntschaft, und dieser gewann ihn sofort für die Privatmusik des Kronprinzen von Preußen. Da die Mitglieder dieser Hauskapelle bei der Thronbesteigung Friedrich's II. dem Berliner Opernorchester einverleibt wurden, so fand Benda in dem letzteren auch eine angemessene Stellung.

Wenn es wirklich wahr wäre, daß der Künstler einer gesicherten Lage bedarf, um seinem Berufe mit Erfolg zu leben, so könnte Benda

eine Bestätigung dafür bieten. Mancher Andere würde freilich an seiner Stelle, nachdem er in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ein bequemes Leben geführt haben. Benda aber blieb rastlos thätig und suchte sich fortwährend zu vervollkommnen. In Rheinsberg wurde Graun sein Vorbild. „Noch hatte er", so berichtet Hiller, „keinen Violinisten gehört, der ihm, zumal im Adagio, so viel Genüge geleistet, wie dieser. Er bat ihn also, drei bis vier Soli's hauptsächlich im Punkte des Adagio's mit ihm durchzunehmen, und wurde seine Bitte gewährt. Benda betrachtete demnach Graun als seinen zweiten Lehrmeister auf der Violine".

So übertrug denn Graun den Einfluß der Dresdner und Paduaner Schule auf Benda, und dieser vererbte ihn wiederum seinen zahlreichen Schülern.

Benda's Violinspiel wird von seinen Biographen auf's Höchste gerühmt. Hiller sagt über ihn: „Sein Ton auf der Violine war einer der schönsten, vollsten, reinsten und angenehmsten. Er besaß alle erforderliche Stärke in der Geschwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Instruments und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn seine Neigung mit dem besten Erfolg zog".

Schubart berichtet in seinem poetisirenden Ton Folgendes über Benda: „In seinen besten Jahren spielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete sich, wie alle (?) großen Genies selber. Der Ton, den er aus seiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi sind neu, stark, voll Kraft; die Applicaturen tief studiert, und sein Vortrag ganz der Natur der Geige angemessen. Er spielte zwar nicht so geflügelt, wie es jetzt unsere raschen Zeitgenossen verlangen; aber desto saftiger, tiefer, einschneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er schöpfte aus dem Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen sehen, wenn Benda ein Adagio spielte. Als Lolli in Berlin war, spielte Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen".

Daß er ganz Außerordentliches im Adagiospiel leistete, geht auch aus folgender Äußerung des Violinspielers Salomon hervor*): „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab“.

Im höheren Alter wurde der Meister durch Gichtanfälle im Violinspiel sehr behindert. Als ihn Burney 1772 besuchte, hatte dieser Zustand bereits fünf Jahre gewährt; obwohl Benda nie mehr, selbst nicht mehr vor dem Könige Solo spielte, ließ er sich doch bewegen, dem Fremden ausnahmsweise ein Adagio vorzutragen. Dieser urtheilt also**): „Er zeigte noch vortreffliche Überbleibsel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, daß er allemal mehr Empfindungen, als Schwierigkeiten gespielt hat. Sein Spiel ist wahrhaft cantabile; in seinen Compositionen trifft man selten eine Passage die nicht auch gesungen werden könnte, und er ist ein so gefühlvoller Spieler, so mächtig rührend im Adagio, daß mich verschiedene große Musiker versichert haben, wie er ihnen durch sein Adagio oft Thränen entlockt habe“. Dies Urtheil ergänzt der Berichterstatter folgendermaßen: „Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch sonst eines bekannten Hauptes einer musikalischen Schule: es war seine eigene, die er nach dem Muster gebildet hatte, das ihm große Sänger gaben“. Letztere Behauptung ist nicht ganz richtig, da Benda, wie wir gesehen, sich nach Gelegenheit und Umständen große Instrumentalkünstler, wie Franciscello und Graun zur Richtschnur nahm. Auch mag ihm Pisendel, mit dem er in befreundetem Verkehr stand, in mancher Beziehung förderlich gewesen sein. Daneben war der Kunstgesang ihm allerdings, wie jedem andern einsichtsvollen Musiker, ein wichtiges Bildungsmittel für den Vortrag. War er doch auf dasselbe schon seit seinen Jugendjahren hingewiesen. Und selbst während der ersten Zeit seiner Thätigkeit am Rheinsberger Hofe mußte er, wie Hiller erzählt, „fast täglich bei der Kammermusik ein paar Arien singen. Weil er aber meistentheils, wenn er gesungen hatte,

*) Allgem. mus. Ztg. v. Jahr 1799, Nr. 37. Salomon wird hier irrthümlich als Schüler Benda's bezeichnet.

**) S. Ledebur's Berliner Tonkünstlerlexicon.

Kopfschmerzen fühlte, so machte er sich vom öffentlichen Singen los". Wie gut er sich indeß auf diese Kunst verstand, geht daraus hervor, daß er seine beiden Töchter zu vortrefflichen Sängerinnen bildete. Nicht minder geben davon seine Violincompositionen, deren Gesammtzahl Gerber etwa auf hundert schätzt, ganz unzweifelhaft Zeugniß. Die langsamen, nicht ohne Empfindung und Anmuth gestalteten Sätze in denselben sind vorwiegend von gesanglich melodiösem Fluß. Freilich hat diese Eigenschaft sie nicht vor dem Geschick der Vergessenheit bewahren können. Benda's Arbeiten sind hauptsächlich im Anschluß an Tartini's Styl entstanden, und wenn sie auch zum Theil einer bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit nicht entbehren, so ist diese doch keineswegs bedeutend genug, um für den conventionellen Duktus zu entschädigen, der in ihnen vorherrscht. Die Allegrosätze bewegen sich in den, zu jener Zeit üblichen Figuren und Formeln, die für uns, wenn ihnen nicht ein antheilerweckendes geistiges Triebwerk innewohnt, ungenießbar geworden sind. Bevorzugt werden bei Benda, wie überhaupt mehr oder minder bei allen Violincomponisten des vorigen Jahrhunderts die Arpeggio's, welche damals in wechselreicher Anwendung oft für eine geschmackvoll freie und mannichfaltige Figuration Ersatz bieten mußten. Hier zeigt es sich recht auffallend, wie sehr die Tonkunst in gewisser Beziehung der Mode unterworfen ist. Indessen würde sich Manches von diesen Arpeggien mit Vortheil auch für die neueste Violinpädagogik verwerthen lassen, da ihr Studium die Bogenführung, welche nie genug Berücksichtigung finden kann, wesentlich fördert.

Der Name Benda findet, ganz abgesehen von dem Hauptrepräsentanten desselben, in dem Berliner Musikleben des vorigen Jahrhunderts mehrfache Vertretung. Es waren nicht weniger als sechs Mitglieder dieser Familie in der dortigen königl. Kapelle thätig, nämlich: Georg Benda, hauptsächlich Componist (doch war er eine Zeitlang Kammermusikus), Johann Benda (Kammermusikus), und Joseph Benda (von 1786—1804 Conzertmeister), — sämmtlich Brüder Franz Benda's; sodann die beiden Söhne desselben Friedrich Wilhelm Heinrich (Kammermusikus), und Carl Hermann Heinrich (seit 1802 Conzertmeister); endlich ist noch der Kammermusikus Ernst Friedrich Johann, ein Sohn Joseph Benda's zu erwähnen. Mit Ausnahme

Georg's und Ernst's waren sie sämmtlich Schüler des alten Franz Benda. Am meisten von ihnen zeichnete sich wohl sein Sohn Carl aus, über den Reichardt (Briefe eines aufmerksamen Reisenden Bd. I, S. 162 ff.) mit besonderer Rücksicht auf den Bendaischen Vortragsstyl überhaupt Folgendes mittheilt: „Endlich habe ich das längstgewünschte Glück gehabt, den Herrn Conzertmeister Benda, den wir beyde so sehr verehren, persönlich kennen zu lernen. Die verwünschte Gicht, und noch andere üble Zufälle raubten mir aber das Glück, auch die Gewalt seines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch seinen jüngeren Sohn bekannt, der das wichtige Zeugniß seines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderer hat, daß er aufs rühmlichste in die Fußtapfen seines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er spielte mir verschiedene Sonaten, von der Composition des Herrn Conzertmeisters, und auch von seinen eigenen angenehmen Arbeiten, vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es ist wahr, die ächte Bendaische Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter ist: Adel, Annehmlichkeit und äußerst rührend. Jenes eigene bestehet nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langsam auf und nieder gehet, wie es die mehrsten thun, die da glauben, im Bendaischen Geschmack ihr Adagio zu spielen. Der besondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das stets vor Augen habende Verhältniß der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Mahlerey; die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers übersteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andre anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt ist; und endlich einige äußerst bedeutende Nachlässigkeiten in dem Zeitmaße der Noten (tempo rubato), die dem Gesange das Gezwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß es gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospielers selbst zu seyn; alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagio's. Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich verdoppelt

wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird, und wo das Ohr des Zuhörers wohl hinlänglich ausgefüllt wird, das Herz aber völlig leer bleibt, dahingegen bei jenem der Zuhörer in die zärtlichste Empfindung versetzt, und oft zu Thränen gerührt wird — welch ein himmelweiter Unterschied! — Und wenn mich gleich jener in dem vorhergegangenen Allegro durch die größten Schwierigkeiten in Verwunderung gesetzt hat, und ich höre nun ein Adagio, und in diesem ganz und gar den wahren Endzweck verfehlen, muß ich da nicht jenem Meister, jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? Bey dem anderen bleibt es also bey der Bewunderung. Dieses gilt nun allgemein von allen den neumodischen Violinisten, die sich allein um Schwierigkeiten bemühen, und sich die Erregung der Bewunderung zum einzigen Endzweck ihrer Kunst machen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bemühen, geschickte Seiltänzer zu werden, da sie Meister des edlen, erhabenen Tanzes werden können. Hat sich aber einmal ein Virtuose jenes Fach gewählt, so thut man ihm hernach unrecht (?), wenn man an ihm den Mangel eines guten Adagio's tadelt: denn dieses ist jenem so entgegengesetzt, daß man die Unmöglichkeit von der Vereinigung beyder physikalisch aus dem Baue des Arms und der Hand beweisen könnte*)...... Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher comischer Läufe drinnen machen, sondern den Gesang des Stückes nur simpel und deutlich vortragen. Aber ich verstehe die Herren; sie fürchten sich, ihre Blöße zu zeigen, und um die todten Töne, die einen jeden Zuhörer gähnen machen würden, um diese zu verbergen, verblenden sie den Unwissenden wenigstens mit einer Menge Noten, die dieser für schwer hält. Ich habe durch diese Vergleichung die starken Allegro-Spieler gar nicht zu verachten gesucht: denn ich müßte mich selbst dadurch verachten, indem ich mich seit einigen Jahren auch auf

*) Reichardt ist uns diesen Beweis, der auch schwerlich geführt werden könnte, leider schuldig geblieben. Seine Voraussetzung beruht auf einem Trugschlusse. Geigern, die im Adagiospiel nichts leisten, fehlt der Sinn, die Anlage dafür. Hand und Arm sind es also nicht sowohl, die hier in Frage kommen, sondern vornehmlich die Gemüthsbegabung und geistige Richtung.

Schwierigkeiten geübt habe, ohne aber jemals den wahren Endzweck der Musik, ich meyne die Rührung, nur einen Augenblick aus den Augen zu lassen. Sobald ich von einem Bogenstriche, wenn er mir auch noch so sehr gefiele, einsehe, daß er mir den kräftigen Zug im Adagio verderben möchte, so ließ ich ihn nach. Hiezu gehöret nun besonders das Hüpfen des Bogens, wo ich auf einen Bogenstrich viele Noten kurz abstoße, und in welchem Herr la Motte (Lamotte) bis zur äußersten Bewunderung Meister ist, womit er noch die Geschicklichkeit verbindet, Doppelgriffe, auf eben die Art gestoßen, sehr rein heraus zu bringen. Dieser Strich hingegen, so angenehm er auch dem Ohre klinget, verdirbt den Arm zum Adagio völlig, und ist dem nachdrucksvollen Bogen, der zum guten Adagio-Spieler erfordert wird, vollkommen entgegengesetzt*); daher man denn auch sehr was ungereimtes begehen würde, wenn man von Herrn la Motte ein rührendes Adagio forderte, und dabey doch immer das Ohr mit jenen hüpfenden Noten zu kitzeln wünschte. Indessen habe ich mich mitten in der Bewunderung, die ich diesem geschickten Manne schuldig war, nicht enthalten können, zu bedauern, daß das unveränderliche und erhabene Vergnügen, so ein Benda durch sein Adagio gewährt, diesem — kurzdauernden, witzigen Vergnügen aufgeopfert werden mußte. Ich bewundere auch mit Erstaunen die unbeschreibliche Geschwindigkeit und unfehlbare Sicherheit eines Lolli's, die Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinigkeit und Annehmlichkeit eines Ditters, Pesch, Fränzel's u. a. m.; allein einen Cramer, der beydes so viel als möglich vereinigt, diesen bewundere ich nicht allein, sondern mein Herz fällt ihm auch bey, ich liebe ihn zugleich, indem ich ihn bewundere. Noch mehr aber zieht mich Benda zu sich hin, der gar nicht daran denkt, Bewunderung bey mir zu erregen, sondern blos nach meinem Herzen zielt, und dieses so vollkommen trifft, daß ich mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz angefüllt bin".

---

*) Diese Behauptung ist durch die Praxis völlig widerlegt. Denn es hat genug vorzügliche Geiger gegeben, die gleich bedeutend in der getragenen Cantilene wie im Staccatospiel waren. Wenn Lamotte im Adagiovortrag nichts leistete, so lag dies jedenfalls nicht am Staccato, sondern an seinem einseitigen Talent oder Studium. Reichardt offenbart auch sogleich bei dem, was er über Cramer bemerkt, den Widerspruch seiner Worte.

„Herr Carl Benda verdient also außer dem Beyfall für seine große Geschicklichkeit noch unsern ganzen Dank, daß er uns sowohl in seinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier seines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt dabey nichts mehr zu wünschen übrig, als daß sich Herr Benda bemühe, in seinen Arbeiten sowohl, als auch in seiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen; und dieses zwar nicht, um nicht bloß Nachahmer zu seyn — denn es ist Ehre genug, sich ein glücklicher Nachahmer eines so großen Meisters zu wissen — sondern vielmehr um den so sehr eingerissenen Geschmack zur Neuzeit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die schöne Spielart seines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutschen Publikums, bey einer großen Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden ist. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geschwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das ist tief in der Natur unserer Empfindungen und Leidenschaften gegründet, und so lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung setzen soll — das Bendaische seyn".

Außer den Mitgliedern seiner Familie hatte Benda an namhaften Künstlern, welche die Traditionen seiner Lehre auch über Berlin hinaus und bis ins 19. Jahrhundert hineintrugen noch zu Zöglingen: Christian Heinrich Körbitz, Mitglied der Kapelle des Markgrafen in Bayreuth; Johann August Bodinus, erster Violinist in Schwarzburg-Rudolstädtischen Diensten; Ludwig Pitscher und Johann Wilhelm Mathies, Mitglieder der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preußen; Adam Feichtner*), Conzertmeister des damals regierenden Herzogs von Curland; C. W. Ramnitz in Diensten des Prinzen Wilhelm von Braunschweig; Carl Haack und Friedrich Wilhelm Rust, Fürstl. Anhalt-Dessauischer Musikdirektor. Letzterer geb. 17.., gest. 28. Februar 1796 war, wenigstens als Violincomponist, der bedeutendste Sprößling dieser Schule. Die von ihm im Druck vorhandenen Violinsonaten zeichnen sich durch Gediegenheit, so wie eben so

*) Über Feichtner (Veichtner) finden sich Nachrichten in Reichardt's Autobiographie (Berl. Mus. Ztg. v. J. 1805, S. 313 ff.).

tüchtigen als wirksamen Instrumentalsatz aus, und gehören unstreitig zu dem Besten, was von deutschen Violinisten im Bereich der Violinsonate hervorgebracht worden ist.

Carl Haack erweist sich dagegen insofern von Wichtigkeit, als durch ihn und seine Zöglinge die Benda'sche Schule für Berlin bis auf die Neuzeit vererbt wurde. In Potsdam d. 18. Februar 1751 geboren, trat er, nachdem er unter Benda studirt, in die Privatkapelle des Prinzen von Preußen, nachmaligen König Friedrich Wilhelm II. 1782 ernannte ihn dieser zu seinem Conzertmeister. Nachdem der Prinz den Thron bestiegen hatte, wurde Haack in die königl. Kapelle als Kammermusikus eingereiht und 1796 zum Conzertmeister befördert. Mit Pension 1811 verabschiedet, starb er am 28. September 1819 zu Potsdam. Seine Schüler waren Möser, Seidler und Maurer.

Endlich werden noch zwei bemerkenswerthe Persönlichkeiten, als zur Schule Benda's gehörig, bezeichnet: Kiesewetter uud Fodor.

Johann Friedrich Kiesewetter, geb. in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Coburg, war Dilettant, wurde aber nichts desto weniger zu den besten Violinisten seiner Zeit gezählt. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er gegen 1754 als Beamter bei der Finanzkammer in Anspach, wo er 1780 starb. Sein Sohn und Schüler Christoph Gottfried, geb. zu Anspach am 24. September 1777, widmete sich der Virtuosenlaufbahn. Schon in jungen Jahren unternahm er Kunstreisen, und führte infolge dessen ein unstätes, wechselreiches Leben. Längere Zeit hielt er sich in Amsterdam auf, dann war er in Oldenburg und Hamburg als Kapell- und Conzertmeister thätig. 1821 wandte er sich nach London, ohne jedoch vom Glück begünstigt zu werden. Er gerieth dort allmählig in mißliche Umstände und starb, von materiellen Sorgen bedrängt, am 27. September 1827. Von seinen Violin-Compositionen hat er nichts veröffentlicht. Spohr, der seine Bekanntschaft Ende 1815 machte, bemerkt über ihn: In Hannover machten wir die interessante Bekanntschaft des Geigers und die höchst uninteressante des Menschen Kiesewetter. Als Geiger zeichnet er sich durch ein kräftiges, sehr reines und selbst gefühlvolles Spiel aus, ohne jedoch, wie es mir scheint wahres Gefühl für

die Schönheiten der Kunst zu besitzen, als Mensch ist er der aufgeblasenste Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen ist“.

Joseph Fodor, geb. 1752 zu Venloo, war der Sohn eines ungarischen Officiers, und empfing den ersten Violinunterricht von dem Organisten seines Geburtsortes. Als vierzehnjähriger Knabe wurde er Franz Benda's Schüler. 1787 war er in Paris; dort ließ er sich mit Auszeichnung hören. 1794 wandte er sich nach Rußland. In Petersburg starb er d. 3. October 1828. Er veröffentlichte mehrere Violinstücke. Die ehedem berühmte Sängerin Josephine Mainville-Fodor, geb. 1793 in Paris, ist seine Tochter.

Neben Graun und Benda that sich in Berlin der Violinspieler Johann Peter Salomon durch den hingebenden Eifer hervor, mit welchem er sich angelegen sein ließ, die deutsche Kunst, insbesondere aber Haydn's Instrumentalmusik zur Geltung zu bringen, ein Verdienst, welches um so höher zu veranschlagen ist, als er mit seiner Richtung sehr isolirt dastand*). Auch wird ihm nachgerühmt, daß er einer der Wenigen gewesen, die damals Bach's Violinsonaten öffentlich spielen konnten und mochten. Salomon war als Conzertmeister am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angestellt. Als dieser seine Capelle auflöste, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte sein erstes Auftreten als Violinspieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen, ja er mußte sich dazu entschließen, als Bratschenspieler in den Conzerten mitzuwirken**). Erst nach und nach gelang es ihm, sich zu einer angesehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1784—85 die Conzerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Musikaufführungen in Hannover square Rooms veranstaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anstellung als Musikdirektor. Von 1791—95 stand er aber auf dem Höhepunkt seines Wirkens. Thatsächlich war er um diese Zeit eine der einflußreichsten Persönlichkeiten in dem musikalischen London. Dies verdankte er nächst seiner Tüchtigkeit und künstlerischen Intelligenz dem glück-

*) Vergl. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, III., 187.

**) Pohl's Haydn in London. Wien 1867.

lichen Umstande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es sind die sogenannten Salomonischen — für seine Conzerte componirte, sondern auch selbst in London erschien, um sie persönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomon's Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranstaltete der Künstler wieder eigene Conzerte, und im Jahre 1813 machte er sich um das Londoner Musikleben noch insofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Conzertinstitut, in welchem unter andern Künstlern der Neuzeit auch Felix Mendelssohn-Bartholdy auftrat, und das heute noch besteht.

Salomon wurde 1745 zu Bonn geboren und zwar in demselben Hause, welches als Beethoven's Geburtsstätte gilt. Zum Lehrer hatte er seinen Vater, und schon als dreizehnjähriger Knabe war er so vorgeschritten, daß er in der Capelle des Kurfürsten Clemenz August angestellt werden konnte. Im Jahr 1765 verließ er indeß seine Vaterstadt und begab sich auf eine Reise, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgetheilt wurde, an den Hof des Prinzen Heinrich führte. Er starb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 28. November 1815.

An Violincompositionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Soli's, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit spurlos untergegangen sind. Das gesammte Streben dieses Künstlers erscheint mehr auf das allgemein Musikalische als auf die Specialität des Violinspiels und der Violincomposition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettspieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleistet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigends einen Cyklus von Quartetten für ihn componirte.

Von größerer Bedeutung als Dresden und Berlin war für die Entwickelung deutschen Violinspieles Mannheim, da aus dem dortigen Musikleben nach und nach die eigentlich nationale Schule hervorging. Die Tonkunst hatte zu allen Zeiten am pfälzischen Hofe einen günstigen Boden gefunden, stand aber besonders seit dem Regierungsantritt Carl Theodor's (1742) in Blüthe. Schubart berichtet darüber Folgendes: „Gleich bei Anfang dieses Jahrhunderts war allein zur

Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtniß von 80,000 Fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtniß ist so fest gegründet, daß es kein Churfürst mehr umstoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewundernswerthen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem vorigen Churfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslandes erregt und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Churfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, ließ Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aus ganz Europa, und ließ sie durch seine Tonmeister aufführen ...... Das Theater des Churfürsten und sein Conzertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler charakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bei. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Compositionen seiner eigenen Meister ab, so daß es keinen Ort der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürst in Schwetzingen war und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte, so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten".

Die erste bedeutungsvolle Gestalt, welche uns aus dem Geigerchor dieses Orchesters entgegentritt, ist Johann Carl Stamitz, geb. 1719 zu Deutschbrod in Böhmen, gest. 1761 (nach anderen 1776), in Mannheim. Er wird als Begründer der Mannheimer Violin-Schule betrachtet. Der Sohn eines Schullehrers und Stadtcantors, war er bereits in jungen Jahren mit Musik beschäftigt, und sowohl im Violinspiel wie auch in der Composition der Schüler seines Vaters. Über seine weitere Kunstbildung ist nichts bekannt. Wir wissen nur,

daß er gegen 1745 als Conzertmeister in die Mannheimer Capelle trat. Auch über seine Amtsthätigkeit ist kaum eine Spur von Licht verbreitet. Selbst bei Schubart, der sonst ziemlich eingehend über die vorzüglichsten Mitglieder der Mannheimer Hofmusik urtheilt, findet sich nur folgendes, sehr allgemein gehaltenes Raisonnement: „Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violinist. Seine Conzerte, Trio's, Soli's, sonderlich seine Symphonien sind noch immer in großem Ansehn, ob sie gleich eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodischer Schnörkel ersetzt er durch andere solidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief studirt; daher scheinen einem die Sätze gleichsam in die Finger zu fallen. Seine Bässe sind so meisterhaft gesetzt, daß sie den heutigen seichten Componisten zu einem beschämenden Muster dienen könnten". Mit der letzteren Bemerkung wird man es nicht allzugenau nehmen dürfen. Als sie niedergeschrieben wurde, gab es schon andere Meister in Deutschland, von Italien nicht zu reden, deren Studium nicht nur in Betreff der Bässe sondern auch sonsthin empfehlenswerther waren, als gerade die Erzeugnisse Stamitzens*). Die Gestaltung derselben hat allerdings etwas Normales, dabei sind sie aber so altväterisch philisterhaft, trocken, und allen Inhaltes baar, daß es nicht Jedermanns Sache wäre, sie als Muster, wenn auch nur in Betreff der Bässe aufzustellen. Offenbar nahm sich Stamitz als Tonsetzer die Werke italienischer Meister, insbesondere diejenigen Tartini's zur Richtschnur. Ein echt deutscher Zug ist indessen seinen Arbeiten nicht abzusprechen, und dies möchte die bemerkenswertheste Seite daran sein, die auch jedenfalls Veranlassung gegeben hat, ihn als den „Stammvater des deutschen Violinspiels" zu bezeichnen. Allein man darf hierbei keineswegs an eine schon selbstständig ausgebildete nationale Richtung denken, und muß sich vielmehr vergegenwärtigen, daß auch das Mannheimer Violinspiel zu jener Zeit noch ganz entschieden in dem Mutterboden der italienischen Kunst wurzelte. Und wenn auch die Mannheimer Schule für die Emancipirung vom wälschen Einfluß am geeignetsten sich erwies, weil in ihr hauptsächlich deutsche Geiger wirkten und gebildet wurden, so

*) Fétis giebt ein vollständiges Verzeichniß seiner Compositionen.

erfolgte eine völlige Befreiung von dem fremden Elemente doch erst mit Ende des 18. Jahrhunderts*).

Unter Stamitzens zahlreichen Schülern sind zu nennen: seine beiden Söhne Carl und Anton sowie Christian Cannabich.

Carl Stamitz, geb. 7. Mai 1746, gest. 1801, nimmt unser Interesse nicht weiter in Anspruch, da er, obwohl ursprünglich Violinist, seinen Ruf als Bratschist und Viola d'amour-Spieler begründete. Von seinem Bruder Anton, geb. 1753 in Mannheim, weiß man nur, daß er sich als Violinspieler und Componist auszeichnete, und in Paris der Lehrer Rudolph Kreutzer's wurde.

In Betreff Christian Cannabich's giebt uns Schubart genauere Mittheilungen. Er sagt von ihm: „Sein Strich ist ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden. Es fällt außerordentlich schwer das originelle seiner Striche zu bestimmen: es ist bei weitem nicht Tartinische Steifigkeit (?), noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als sich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinsten Nebenschattirungen mit Vollgewalt heraus. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinsecte hervorgebracht".

Cannabich war indessen, soweit wir zu urtheilen vermögen, nicht sowohl ein außerordentlicher Solospieler, als ein vorzüglicher Conzertmeister und Lehrer, eine Erscheinung die überhaupt charakteristisch für deutsche Violinisten ist. Während die italienischen Geiger und, wie wir später sehen werden, auch die französischen mit unverkennbarer Vorliebe dem Solospiel ihre Kräfte widmeten, waren die deutschen, ohne das letztere gerade zu vernachlässigen, durch die gesammte Entwickelung der nationalen Musik und deren tiefen combinatorischen Geist, namentlich seit Mitte des vorigen Jahrhunderts, vorwiegend auf die Verfolgung allgemeinerer tonkünstlerischer Tendenzen hingewiesen. Es wurden ihnen von den schaffenden Tonmeistern Auf-

*) In Hiller's „Wöchentlichen Nachrichten", Jahrg. 2. S. 167 findet sich ein Mitgliederverzeichniß der pfälzischen Capelle vom Jahr 1767, in welchem Chr. Cannabich und Jos. Toeschi als Conzertmeister, Ignaz Fränzl und Danner als erste, und Wilh. Cramer sowie Carl und Anton Stamitz als zweite Geiger aufgeführt sind.

gaben gestellt, deren Bewältigung mehr voraussetzt, als die einseitige Thätigkeit des Solospielers, nämlich eine ernstere von selbstischen Zwecken befreite Richtung sowie eine gründliche und umfassende musikalische Durchbildung. Dieses Erforderniß setzte einerseits der Verbreitung des reinen Virtuosenthums in Deutschland einen festen Damm entgegen, der nur in vereinzelten Fällen durchbrochen wurde, und erzeugte andererseits die allgemeinere Herausbildung eines gediegenen Musikerthums, wie denn Deutschland thatsächlich vorzugsweise das Vaterland der guten Musiker ist. Nothwendig mußten in dieser Beziehung die deutschen Conzertmeister, welche noch bis tief in dieses Jahrhundert hinein die eigentlichen Lehrmeister im Orchester- und Ensemblespiel waren*), mit gutem Beispiel vorangehen. Wir sahen schon, daß Pisendel, Graun und Benda neben ihrer Thätigkeit als Violinisten hauptsächlich für Ausbildung des Orchesterspieles wirkten. Auch von Cannabich wird dies besonders gerühmt. Schubart berichtet, daß er von der Natur selbst zum Conzertmeister gebildet sei und daß in der Anführung eines Orchesters und in der Bildung von Künstlern sein vorzüglichstes Verdienst bestehe. Dann sagt er weiter von ihm: „Das mit Recht so hochberühmte pfälzische Orchester hat diesem Manne das Meiste von seiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten besser markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer so einschneidend gemacht; und die Katarakte des Harmoniestromes in seiner höchsten Höhe anwirkender vorgetragen, als hier. Die meisten jungen Mitglieder dieses trefflichen Musikchors sind Cannabich's Zöglinge. Man kann die Pflicht des Ripienisten nicht vollkommener verstehen, als Cannabich. Er besitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orchester in Ordnung zu erhalten. Er ist eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags welcher

*) Heute zu Tage ist leider der Gebrauch sehr eingerissen, die Orchesterdirigenten vom Clavier herbeizuholen. Musiker aber, die ihr ganzes Leben nur an diesem Instrumente zugebracht haben, können unmöglich klare Vorstellungen vom Orchesterorganismus und dessen Handhabung besitzen. Oft haben diese Herren nicht einmal ausreichendes Gehör und Taktgefühl. Ausnahmen hiervon können eben nur die Regel bestätigen.

im pfälzischen Orchester herrscht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo ein in die Ferne hinplätschernder Krystallfluß, sein Piano ein Frühlingshauch. Die blasenden Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen: sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Lord Fordice pflegte, als er Deutschland bereiste, zu sagen: Preußische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstock das dasige Orchester hörte, rief der große, selten bewunderte Mann ekstatisch aus: „Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik".

Die Behauptung Schubart's, daß Cannabich der Erfinder aller jener von Europa bewunderten Zaubereien in Betreff der Orchestertechnik sei, erscheint sehr zweifelhaft, wenn man andere in seinen Schriften befindliche Mittheilungen dagegen hält. So sagt er an einer andern Stelle: „Der große Jomelli war der Erste, der die musikalische Farbengebung bestimmte. Das Staccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Colorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum ersten Male anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt".

Wenn man sich bei diesem Citat erinnert, daß Cannabich vom Kurfürsten von Mannheim auf 3 Jahre nach Neapel geschickt wurde, um dort unter Jomelli's Leitung sich künstlerisch zu vervollkommnen, so liegt die Annahme sehr nahe, daß er „jene Zaubereien" des Orchesterspieles zur Hauptsache dort kennen gelernt hatte, wodurch indeß seine Bedeutung für die Ausbildung der deutschen Orchestermusik keineswegs geschmälert werden kann. Interessant und wichtig ist es immerhin, zu erkennen, daß auch in dieser Beziehung ein Anstoß von Italien ausging.

Cannabich war auch Componist und Schubart charakterisirt ihn

in dieser Beziehung folgendermaßen: „Cannabich verbindet mit der schönsten Kunsteinsicht das beste deutsche Herz. Man muß ihn sprechen und seine Compositionen selbst vortragen hören, um darüber richtig urtheilen zu können. Ein einziger falscher Strich, schiefe Bogenlenkung kann seinen Stükken, die ganz originell sind, einen falschen Karakter geben, und daher auch falsche Urtheile darüber veranlassen. Ich habe sie in der höchsten Vollkommenheit vortragen hören und mir schienen sie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunst, als tiefes Schöpfen aus dem kristallenen Meere der Harmonie selbst zu verrathen. Seine Symphonien vom ganzen pfälzischen Orchester vorgetragen, schienen mir damals das Non plus ultra der Sinfonie zu seyn. Es ist nicht bloß Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreischt, es ist ein musikalisches Ganzes, dessen Theile wie Geisterausflüsse wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, sondern von niederstürzenden, bleibenden Wirkungen erschüttert und durchdrungen".

Bei anderer Gelegenheit bemerkt Schubart dagegen: „Als Tonsetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des musikalischen Colorits, in einigen lieblichen Modemaschen besteht der ganze Charakter seiner Compositionen. Seine Ballete sind nicht übel; allein in 50 Jahren wird sie kein Mensch mehr lesen. Cannabich ist ein Denker, ein fleißiger, geschmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und seine Compilationen zerstäuben; Genie erfindet — und seine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs schwächen, daß er in seinem Leben keinen Wein trank". Zur richtigen Würdigung der letzteren Bemerkung ist in Betracht zu ziehen, daß Schubart ein eifriger Diener des Bachuscultus war. Indessen gesteht er trotzdem mit liebenswürdigem Gerechtigkeitssinn zu, daß Cannabich es in productiver Hinsicht mit Wassertrinken dennoch weiter gebracht habe, als Toeschi, der zweite Concertmeister im Mannheimer Orchester, mit Weintrinken. Übrigens geht aus den theilweis sich widersprechenden Bemerkungen Schubart's über Cannabich hervor, daß seine Urtheile häufig mehr der augenblicklichen Stimmung als festen Kunstprincipien entsprangen. Cannabich's Compositionen machen uns heute den

Eindruck sorgsam und studiengerecht ausgeführter, doch völlig trockener und gehaltloser Arbeiten.

Dieser Violinmeister wurde 1731 (nach anderen 1724) in Mannheim geboren und starb nach Lipowski*) 1798 in Frankfurt, nach Gerber 1797 in München. Er begab sich nach letzterer Stadt, wie Lipowski berichtet, mit dem Hofe 1778, nachdem er 1765 zum Concertmeister bei der italienischen Oper, 1775 aber zum Musikdirektor ernannt worden war**). Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, welcher ihn später die Lehre Stamitzens theilhaftig werden ließ. Ein weiterer Zögling des letzteren und Cannabich's war Wilhelm Cramer, der als besondere Zierde der Mannheimer Schule gilt. Konnte er auch als Tonsetzer mit seinem Bruder nicht wetteifern, dessen classische Pianoforteetüden heute noch Gegenstand ungetheilter Anerkennung sind, so war er doch sicher ein ebenso vorzüglicher ausübender Künstler als dieser aus der Clementischen Schule hervorgegangene Meister. Sein Violinspiel wird ebensosehr gerühmt, wie seine seltene Befähigung zum Concertmeister. Schon im siebenten Jahre konnte Wilhelm Cramer sich als Solospieler hören lassen. Einige Jahre später begab er sich auf eine Kunstreise nach Holland und trat dann in die Mannheimer Kapelle, der er bis 1773 angehörte. In diesem Jahre wurde er durch den Londoner Concertunternehmer J. C. Bach veranlaßt, die Themsestadt zu besuchen. Hier fand sein Spiel so großen Beifall, daß er sich entschloß ganz von Mannheim nach London überzusiedeln. Er wurde bald eine vielbegehrte Persönlichkeit und bekleidete zunächst das Dirigentenamt der Hofconzerte in Buckinghamhouse und Windsor. Dann wurde er Vorspieler an der italienischen Oper und an den Conzerten für „alte Musik" so wie der Gesellschaft „Musical-Fund" (später Royal Society of Musicians). Eine Zeitlang stand er gleichfalls den Professional- und Pantheon's-Conzerten leitend vor. Die Direktion bei den letzteren mußte er an Salomon abtreten, wie er denn auch bei der italienischen Oper seine Stelle verlor, als Viotti, in London ein Asyl suchend, für dieselbe

*) S. dessen Tonkünstlerlexicon.

**) Gerber giebt, jedenfalls irrthümlich an, daß Cannabich 1765 an die italienische Oper nach München berufen worden sei.

gewonnen wurde. Die letzten Lebensjahre des Künstlers gestalteten sich, gleichwie bei so vielen in der englischen Hauptstadt wirkenden Musikern sehr trübselig. Freunde mußten sich seiner annehmen, um ihn vor äußerster materieller Noth zu schützen. Unter so traurigen Umständen starb er am 5. October 1799. Geboren war er zu Mannheim 1745.

Über Cramer's Spielweise bemerkt Schubart: „Wilhelm Cramer, ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dies Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswürdigen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andre Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg (?) und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präzision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzerfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolli weit hinter sich. Cramer setzt seine Conzerte, Sonaten und Solo's alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack". Zur Ergänzung der letzteren Bemerkung berichtet Pohl*), daß J. C. Bach in London angeblich „die letzte Feile an Cramer's Compositionen angelegt habe". Übrigens wird heute wenig darauf ankommen, inwieweit dies begründet ist oder nicht, da Cramer's inhaltsleere, gänzlich veraltete Violincompositionen, von denen Fétis ein specielles Verzeichniß giebt, für die Nachwelt völlig bedeutungslos geworden sind. Dagegen zählt Cramer zu denjenigen deutschen Violinmeistern, die sich für Hebung des Londoner Musiklebens im vorigen Jahrhundert hochverdient gemacht haben.

Als ein Schüler Cannabich's ist hier noch dessen Sohn Carl, geb. 1771 in Mannheim zu nennen. Später unterrichtete ihn Frie-

*) Haydn und Mozart in London. Wien, Gerold 1867.

drich Eck. In der Theorie und Composition waren Grätz und Peter Winter seine Lehrer. Nachdem er Hofmusikus in München gewesen und eine zweijährige Studienreise in Italien gemacht, wurde er 1796 Musikdirektor in Frankfurt. In gleicher Eigenschaft kehrte er 1801 nach München zurück. Er starb dort am 1. Mai 1806.

Neben Stamitz dem Vater, machte sich unter den älteren Geigern des Mannheimer Orchesters in Ignaz Fränzl (auch Fränzel) eine zweite für das deutsche Violinspiel wichtige Persönlichkeit geltend. Man kennt weder Lehrer noch Bildungsgang dieses Künstlers*). Da er jedoch in Mannheim geboren wurde — 3. Juni 1736 — (sein Todesjahr ist unbekannt), so darf mit Grund angenommen werden, daß er sich unter den Einflüssen der von Stamitz ausgehenden Wirksamkeit entwickelte. Am 28. November 1750 trat Fränzl in die kurfürstliche Kapelle. Einige Jahre später wurde er Conzertmeister und endlich Hofmusikdirektor. Bei Gerber findet sich außerdem die Notiz, daß er 1790 als erster Direktor des Mannheimer Theaterorchesters fungirte. Daß er ein tüchtiger Violinist gewesen, dafür sprechen mehrfache in Deutschland, Frankreich und England mit Erfolg unternommene Kunstreisen. Lipowski bemerkt von ihm: „Er gehörte unter die ersten Violinspieler seiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und seine Kenntnisse auf dem Griffbrette der Violine beweisen die künstlichen Passagen in den von ihm verfertigten Violinconzerten, vorzüglich aber die Bildung seines Sohnes Ferdinand". Weniger günstig lautet das Urtheil im Berliner musik. Wochenblatte vom Jahr 1791 über ihn: „Sein Spiel ist zwar feurig und brillant, sein Strich fest und kräftig und sein Ton rein und voll, aber Alles mehr orchestermäßig als virtuos und ohne den zarten schmelzenden Gesang, wodurch die Violine so wunderbar wirkt". Als Tonsetzer war Ignaz Fränzel namentlich in Betreff der Violine thätig**).

Größere Bedeutung hatte in ausübender und produktiver Hinsicht

*) Für die von J. Rühlmann in seiner historischen Studie „die Kunst des Violinspiels" gemachte Angabe, daß er ein Schüler von Stamitz sei, findet sich nirgend eine Bestätigung.

**) Es hat mir nicht gelingen wollen, etwas von seinen Compositionen kennen zu lernen.

sein Sohn Ferdinand. Über diesen berichtet Schubart: „Frenzel ist ein Geiger der Liebe; man kann nichts süßeres, einschmeichelnderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen. Er ist einer der lieblichsten Violinisten unserer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delikatesse und reizende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sklave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandais, Rondo's, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magischen Täuschung. Sein Allegro rollt so leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun scheint, wenn er alles thut. Vielleicht ist nur seine Bogenlenkung etwas zu verkünstelt und gezwungen; wenigstens ist sie nicht so frei, wie Lolli's seine".

In der Allgem. musik. Ztg. vom Jahr 1803 (Nr. 18) heißt es in einem Bericht aus München: „Fränzl spielt mit Feuer und Ausdruck, sein Ton ist schmelzend und rührend, sein Vortrag zart und geschmackvoll. Sehr verschieden ist seine Manier von jener des Herrn Eck. Dieser geht mehr in's Große, sein Spiel ist für große Säle berechnet, er sucht durch kühne, aber mit Einsicht hingeworfene Massen über den Beifall des Zuhörers zu gebieten. Hrn. Fränzels Spiel ist ruhiger, stiller; durch schmeichelnde Verzierungen, sanfte Wendungen, sucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht seinen eignen Gang, und ist darin zu loben. Die hohen Töne der Violine des Herrn Fränzl scheinen uns etwas quiekend und schreiend. Die Mitteltöne aber sind unbeschreiblich süß und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er sehr artig und geschmackvoll vor. Doppelgriffe, die er sehr liebt, sind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war fast im Geschmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jetzt eine neue Sache ist, eine schöne Wirkung".

Großes Interesse bietet folgende aus dem Jahr 1802 herrührende Kritik Spohr's über Fränzl, den er in Petersburg hörte: „Der vor-

züglichste Geiger, der damals in Petersburg anwesend war, ist Fränzl. Er hält die Violine noch nach der alten Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe spielen. Dazu kommt, daß er den rechten Arm sehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel ist rein und sauber. Im Adagio macht er viele Läufer, Triller und andere Verzierungen mit einer seltenen Deutlichkeit und Delikatesse. Sobald er aber stark spielt wird sein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langsam und zu dicht am Stege führt, und ihn zu sehr auf die Saite drückt. Die Passagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechselung von Stärke und Schwäche".

Als Spohr Fränzl' 1815 in München wiederum hörte, fand er Veranlassung über ihn zu bemerken: „Herr M. D. Fränzel spielte sein altes Violinconzert mit Janitscharenmusik. Die Composition ist in dem süßlich faden Geschmack der Pleyl'schen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Eben so veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt".

Eine Vergleichung der vorstehenden Urtheile ergiebt, welch einen bedeutenden Umschwung das Violinspiel zu Anfang dieses Jahrhunderts erfahren hatte. Den höher gespannten Anforderungen vermochte ein in seinen jüngeren Jahren so beliebter Künstler wie Fränzl nicht mehr gerecht zu werden.

Ferdinand Fränzl, geb. 24. Mai 1770 in Schwetzingen, trieb das Violinspiel, in welchem der Vater ihn unterwies, seit dem fünften Lebensjahre. Zwei Jahre später ließ er sich am Mannheimer Hofe bereits als Solospieler hören und 1782 wurde er zum Kammermusikus ernannt. Bald begab er sich, zunächst (1785) in Gesellschaft seines Vaters auf Kunstreisen. In Straßburg angelangt, benutzte er die Gelegenheit bei Richter und Pleyel theoretischen Unterricht zu nehmen. Hierauf besuchte er Frankreichs Hauptstadt, in der er sich jedoch nicht Geltung verschaffen konnte, weil Paris damals eine nicht geringe Anzahl auserlesener Geiger besaß, an deren Spitze Viotti stand. Er wandte sich alsbald nach Italien, namentlich um unter

Leitung des Pater Mattei in Bologna Compositionsstudien zu machen, und besuchte dann die Städte Rom, Neapel und Palermo. 1792 kehrte er in die Heimath zurück, um an Carl Cannabich's Stelle zu treten. Mehrere Jahre lebte er hier ruhig, dann trieb es ihn wieder hinaus in die Ferne und nachdem er sich längere Zeit in Offenbach aufgehalten hatte, begab er sich 1802 auf den Weg nach Petersburg und Moscau, Städte, die seit Ende des vorigen Jahrhunderts neben Paris und London wegen ihrer pekuniären Ergiebigkeit immer häufiger von renommirten ausübenden Künstlern besucht wurden.

Zu Ende 1806 traf Fränzl wieder in München ein und übernahm dort die Dirigentenstelle am Hoftheater. Diese war so eben erst durch den Tod des Sohnes Christian Cannabich's, Carl, in dessen Funktion Fränzl schon einmal getreten, erledigt worden.

Neben seiner amtlichen Thätigkeit führte Fränzl von hier ab nicht minder ein bewegtes Wanderleben als Violinspieler, welches ihn nach Paris, Amsterdam, Wien und Leipzig führte. Auch eine zweite italienische Reise unternahm er 1823. Im folgenden Jahre war er wieder in München. Trotz seines vorgerückten Alters fand er indessen immer noch keine Ruhe. Er wandte sich nach Genf, dann wieder in seine Heimath und wählte endlich Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte. Hier starb er im November 1833.

Unter seinen zahlreichen Compositionen giebt es einige Conzerte für die Violine, die sich im Hinblick auf gewandte formelle Gestaltung und fließenden Styl, sowie anmuthige, gefällig ansprechende Erfindung vortheilhaft von den meisten damaligen gleichartigen Produktionen auszeichnen. Unverkennbar in ihnen ist der Einfluß Viotti's. Ihre Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit wurde indeß ebensosehr durch die Hauptvertreter der pariser Schule sowie durch Spohr's epochemachendes Auftreten verdunkelt und dermaßen in den Hintergrund des Musiklebens gedrängt, daß sie nicht jene Verbreitung fanden, die ihnen unter günstigeren Umständen sicherlich zu Theil geworden wäre.

Aus der Lehre Ignaz Fränzel's ging außer dessen Sohn noch der zu Anfang dieses Jahrhunderts vielgenannte Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786 zu Mannheim hervor. Er begann

bereits als fünfjähriger Knabe seine Studien, zunächst unter Leitung eines gewissen Ritter, setzte sie dann bei dem Violinisten Luci in Offenbach fort und vollendete sie mit Hilfe Fränzl's. In seinem neunten Jahre ließ er sich schon öffentlich hören und alsbald begab er sich in Gesellschaft seines Vaters und Bruders, des berühmten Clavierspielers Johann Peter Pixis auf eine längere Kunstreise, die über Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Kassel, Braunschweig und Bremen nach Hamburg führte. Hier traf die Künstlerfamilie 1798 ein, und Fr. W. Pixis benutzte die sich darbietende Gelegenheit, bei Viotti, der damals gleichfalls in Hamburg war, noch eine Zeitlang zu studiren. Spohr, der ihn 1802 in Königsberg hörte, schrieb damals in sein Tagebuch über ihn folgende Zeilen nieder: „Sein Ton ist kraftlos und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine schlechte Bogenführung. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche (eine damals viel verbreitete Gewohnheit) und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche und die Nüancen von *p* und *f* fallen bei seinem Spiele ganz fort. Seine Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren wehthaten". Spohr fügte später vorstehenden Bemerkungen hinzu: „Auf diese sicher viel zu harten Urtheile wird mein Lehrer (Franz Eck) wohl eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. P. hatte sich, als ich ihn 10 Jahre später in Wien wieder sah, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Conservatorium zu Prag als tüchtiger Lehrer". Diese, eines Spohr durchaus würdige Berichtigung entspricht vollkommen dem allgemeinen Urtheile über Pixis' Leistungsfähigkeit. Es bleibt noch zu bemerken, daß der Künstler, nachdem er 1804—1806 in dem Mannheimer Orchester thätig gewesen, über Wien nach Prag ging, und hier die Leitung des Violinunterrichts an der Musikschule übernahm, bei welcher er bis zu seinem Tode, den 20. Oktober 1842 rühmlich wirkte.

Der letzte bedeutsame, noch direkt aus der Mannheimer Schule herstammende Violinist, welchen wir hier zu berücksichtigen haben, ist Johann Friedrich Eck, geboren 1766 zu Mannheim. Sein Vater stammte aus Böhmen und wurde wahrscheinlich durch Stamitz in

die Mannheimer Kapelle gezogen, in welcher er als erster Hornist angestellt war. Seinen Sohn unterrichtete zuerst der kurpfälzische Kammermusikus Christian Danner, jener Künstler, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Karlsruhe als Conzertmeister am markgräflich badenschen Hofe wirkte. Dieser erwarb sich das Verdienst, aus seinem Schüler einen Meister zu machen, welcher zu den ausgezeichnetsten deutschen Violinisten des vorigen Jahrhunderts zu zählen ist. 1778 stand Eck in der Münchener Kapelle, der er zehn Jahre lang angehörte; dann übernahm er die Direktion beim Nationaltheater. Nachdem er sich 1801 verheirathet und seine Stellung aufgegeben hatte, verließ er Deutschland für immer, um in Paris eine neue Heimath zu suchen. Seit jener Zeit verscholl er. Seine Violincompositionen stehen ziemlich auf einem Niveau mit denen Ferdinand Fränzl's, doch sind sie trockener wie diese.

Über seine vorzügliche Leistungsfähigkeit als Violinist giebt Reichardt in seiner musik. Monatsschrift folgende Auskunft: „Er besitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was jetzt so wenige haben: großen und schönen Ton, vollkommen reine Intonation — was sehr, gar sehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geschmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Festigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daselbst hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt".

Eck wurde indeß für das deutsche Violinspiel nicht sowohl durch seine eigenen Leistungen von Wichtigkeit, als vielmehr durch die Ausbildung seines jüngeren Bruders Franz, den wir als Lehrmeister Ludwig Spohr's besonders zu schätzen haben.

Franz Eck, 1774 in Mannheim geboren, trat nach absolvirter Lehrzeit in die Münchener Kapelle. Eigenthümliche Privatverhältnisse zwangen ihn aber, die bayrische Residenz 1801 für immer zu verlassen. Er begab sich auf Reisen, conzertirte während des Jahres 1802 in Deutschland, namentlich in Hamburg und Berlin, und ging dann in Begleitung L. Spohr's nach Petersburg. Hier fand er 1803 als Soloviolinist am kaiserl. Hofe eine Stellung. Doch schon ein Jahr später überfiel ihn eine Geisteskrankheit, infolge deren er nach

Deutschland zurückgebracht wurde. Er starb 1809 oder 1810 im Irrenhause zu Bamberg*).

Über sein Spiel bemerkt Spohr: „Die Abwechselung von Stärke und Schwäche in seinen Tönen, die Deutlichkeit in seinen Passagen, die geschmackvollen Verzierungen, womit er selbst die unbedeutendste Composition zu heben weiß, verleihen seinem Spiel einen unwiderstehlichen Reiz. Sein Spiel war gesetzt, kraftvoll und doch immer wohlklingend". Daß aber Eck trotz alledem kein besonderer Musiker war, ersehen wir aus einer andern Mittheilung seines Schülers, in der es heißt: „Beim Einüben dieser Duette mit Eck wurde es mir zuerst klar, daß mein Lehrer, wie so viele Geiger der französischen Schule, doch kein durchgebildeter Künstler war; denn so vollendet er auch seine Concertsachen und einige andere, ihm von seinem Bruder eingeübte Compositionen vortrug, so wenig verstand er es, in den Geist fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei diesen Duetten füglich ein Rollentausch stattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie sie vorzutragen seien. Auch merkte ich bei einem Compositionsversuch, den Eck machte, daß dieser unmöglich der Componist der Violincompositionen und Quartette sein könne, die er bisher für seine Compositionen ausgegeben hatte. Später erschienen auch die Conzerte unter dem Namen des ältern Eck und die Quartette unter dem Danzi's in Stuttgart".

Franz Eck scheint in der That wenig componirt zu haben; wenigstens wurde von ihm nichts veröffentlicht, und Fétis spricht nur von einem Conzerte seiner Arbeit, dessen Manuscript er zufällig besitzt. Daß er dennoch sich als Tonsetzer bei Spohr, und zwar mit fremden Compositionen in Respekt zu setzen versuchte, ist freilich eben so abgeschmackt als lächerlich.

Durch Cannabich, den Vater und Sohn, Ferdinand Fränzl und Joh. Friedr. Eck wurde, wie aus den vorhergehenden Mittheilungen ersichtlich ist, die Mannheimer Violinschule infolge der, 1777 vollzo-

*) L. Spohr's Selbstbiographie.

genen Vereinigung Bayern's mit der Kurpfalz nach München verpflanzt, da der Hof die besten Kräfte mit sich nach der letzteren Stadt führte. Mannheim's bisherige Bedeutung als Residenz und Mittelpunkt einer vorzüglichen Musikpflege erlosch hierdurch. Es blieb dort nur ein ansehnliches Musikchor zum Dienst des Mannheimer deutschen Theaters zurück. Wenn auch München's musikalische Bedeutung durch diese künstlerische Bereicherung wesentlich gehoben wurde, so befand sich die Tonkunst dort doch vorher schon in gutem Zustande. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern, der spätere Kaiser Karl VII. war, wie uns Schubart berichtet, selbst ein Kenner der Tonkunst. „Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben, die man natürlicherweise lobte, weil er Kaiser war. Er ließ (nach damaliger Sitte) viele fremde Sänger und Virtuosen aus Italien kommen. Aber durch die traurigen Schicksale, die er später erlitt, haben Leben und Weben der Musik in Baiern in ziemliche Stockung gebracht. Unter seinem Sohn Maximilian Joseph hob sich die Musik wieder. Dieser Kurfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Conzerten immer die Violine mit und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Er berief Tozzi als Kapellmeister". So war denn, als die Mannheimer Künstler herbeizogen, in München ein wohlbestellter Boden für die musikalische Thätigkeit bereit.

Unter den Violinspielern bei der Münchener Hofmusik zeichneten sich vor allem die Gebrüder Cröner (von Maximilian Joseph 1749 in den Adelstand erhoben) und Holzbogen aus. Der älteste Cröner, mit Vornamen Franz, Ferdinand, wurde 1718 in Augsburg geboren. Der Vater war dort fürstbischöflicher Hofmusikus. Im Augsburger Jesuitenkloster erzogen, pflegte er nebenbei unter väterlicher Anleitung das Studium mehrerer Instrumente, unter denen ihn besonders die Violine anzog. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern schickte ihn, nachdem er ihn 1737 sammt seinem Vater als Hof- und Kammermusikus in Dienst genommen, zur weiteren Ausbildung nach Italien. Er kehrte als trefflich geschulter Violinist von dort zurück, und bereiste darauf mit seinen Brüdern einen großen Theil der Europäischen

Länder. Nach Kaiser Karl VII. Tode beförderte ihn Maximilian Joseph zu seinem Conzertmeister und Musikdirektor. Er starb in München den 12. Juni 1780.

Franz Karl Cröner, der zweite Bruder, geb. 1722 in Augsburg, war zuerst Kammerdiener beim Reichsprälaten Münchsroth, trat aber 1747 als Kammermusikus in die Kapelle Maximilian's III. Er spielte vorzugsweise die Violine und Viola da Gamba, war auch Componist und veröffentlichte 1760 VI Violintrios in Amsterdam. An Manuscripten hinterließ er Conzerte, Symphonien, Quartette ꝛc. 1787 am 5. December erfolgte sein Tod.

Der jüngste Cröner endlich, Johann Nepomuk, geb. 1735 in München, wurde durch seinen Bruder Franz Ferdinand gebildet, und war besonders stark im Ton und delikaten Vortrag. Lipowsky berichtet, daß er am 24. Juni 1785 starb, während Gerber ihn noch 1786 als Viceconzertmeister in der Münchener Kapelle wirken läßt. Schubart meldet uns von ihm, „daß er erster Conzertmeister des Churfürsten und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine war. Der Churfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie gespielt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Kröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Churfürst sah den Unfug wohl, aber er steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Kröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag". An anderer Stelle bemerkt derselbe Berichterstatter: „Konzertmeister Kröner — nun tod! — war ein angenehmer Solospieler, nur zu tändlend; sein Bogen zog die Noten nicht mit der Wurzel heraus, sondern berührte blos ihre Spitzen. Das zu häufig angebrachte Tempo rubato machte seinen Vortrag muthwillig,

und nicht schön. Als Konzertmeister übertraf ihn der selige Holzbogen weit".

Wahrscheinlich mußte Cröner, nachdem die Mannheimer Künstler der Münchener Kapelle einverleibt werden, wegen seiner Unzulänglichkeit als Conzertmeister in eine secundäre Stellung treten, und so könnte Gerber gleichfalls Recht haben, ihn als Viceconzertmeister zu bezeichnen.

Joseph Holzbogen empfing seine Ausbildung in Padua bei Tartini, zu dem er 1753 (nach Lipowsky 1759) auf Antrieb seines Fürsten, Herzog Clemens von Bayern, ging. Bei seiner Rückkehr in die Heimath wurde er (1762) zum Hofconzertmeister in München ernannt. Burney, der ihn dort hörte, berichtet: „Holzbogen besitzt eine große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument und hat mehr Feuer, als man bei jemand aus der Tartinischen Schule erwartet, welche sich mehr durch Delikatesse, Ausdruck und sehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechselung auszuzeichnen pflegt". Lipowsky bemerkt dagegen, freilich nur vom Hörensagen über ihn, „daß er zwar Finger und Bogen in seiner Gewalt hatte, die Triller und Doppeltriller gleich gut machte, und die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit rein ausführte, allein keinen rührenden Ausdruck hervorzubringen, und keinen edeln Geschmack in sein Spiel zu bringen verstand". Von seinen Compositionen wurde nichts veröffentlicht. Er starb zu München 1779.

Die Bemühungen der Mannheimer Schule für die Entwickelung eines national deutschen Violinspiels fanden sehr bald auch entsprechende theoretische Ergänzung durch die verdienstlichen Bestrebungen Leopold Mozart's, dessen Name schon allein durch die musterhafte Kunstbildung seines Sohnes Wolfgang Amadeus verewigt ist. Leopold Mozart wurde am 14. November 1719 in Augsburg geboren, und starb am 28. Mai 1787 in Salzburg. Nachdem er sich den juristischen Studien gewidmet, trat er in die Dienste des Erzbischofs von Salzburg und versah hier bis zu seinem Tode die Funktionen des Conzert- und Vicecapellmeisters. Er war kein musikalisches Genie,

aber, was auch unschätzbar ist, ein Mann von tüchtiger Bildung, hellem, scharfem Verstande, tiefer Einsicht in die Forderungen seines Berufs, gewissenhaftester Pflichttreue und von unbestechlichem künstlerischem Ernst. Diese Eigenschaften befähigten ihn in seltenem Maaße zur musikalischen Pädagogik, und wie er sie geübt, beweist nächst der Jugendgeschichte seines Sohnes*) die von ihm vorhandene Violinschule**). Sie wird allen wesentlichen, an ein derartiges Werk zu stellenden Forderungen gerecht, und verbindet Bestimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, folgerichtige methodische Führung des Lehrenden und Lernenden durch alle Theile der Violintechnik, so weit dieselbe damals entwickelt war, mit gediegenen, von echt musikalischem Geiste getragenen Maximen und Anschauungen, und warmer, eindringlicher Hingebung an die Sache. Natürlich ist von dem Inhalt dieser Arbeit im Laufe der Decennien Manches veraltet, allein der Kern derselben bleibt unvergänglich, denn es sind die wahren Principien der Kunst, die Mozart aufstellt. So ist denn unzweifelhaft, daß die Mozart'sche Violinschule einen sehr wichtigen Faktor für die Entwickelung des deutschen Geigenspiels im vorigen Jahrhundert bildete, um so mehr, als sie lange Zeit hindurch das einzige deutsche Lehrbuch dieser Art war, des Umstandes nicht zu gedenken, daß sie mehrmals, und zwar in den Jahren 1756, 1770 und 1785, wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem erschienen in Wien 1791 und 1804 — in letzterem Jahre gleichfalls in Leipzig — neue Ausgaben davon, und daß das Werk auch im Auslande hohe Schätzung fand, beweisen die Übersetzungen desselben ins Französische und Holländische. Hatte Geminiani, dessen Violinschule***) 16 Jahre vor der Mozart'schen erschien, in diesem Fache den Ruhm der Priorität für sich, so gebührt seinem deutschen Nachfolger das unbestrittene Verdienst, gründlicher, ausführlicher, so wie logischer und namentlich glücklicher in der Wahl seiner Notenbeispiele gewesen zu sein. Er handelt in zwölf Hauptstücken†), denen eine

*) S. Jahn's Mozart Bd. 1.

**) Als werthvolle Ergänzung derselben ist Reichardt's „Über die Pflichten des Ripien-Violinisten" (Berlin und Leipzig bei Decker 1776) zu betrachten.

***) Vergl. S. 50.

†) Es liegt mir die 3. Auflage von Mozart's Violinschule vor.

für die Gegenwart völlig bedeutungslose Einleitung über die Violine so wie über den Ursprung der Musik vorausgeht, 1) von den Noten und Schlüsseln, Taktarten, Notenwerthen und Pausen; 2) von der Haltung der Violine und des Bogens; 3) von den Forderungen, die der Schüler zu beobachten hat, bevor er zu spielen anfängt; 4) von der Ordnung des Herauf- und Herabstriches; 5) von der Handhabung des Bogens insbesondere; 6) von den Triolen; 7) von den verschiedenen Veränderungen des Bogenstrichs bei gleichen Noten und Figuren; 8) von den einfachen, zusammengesetzten und vermischten Applicaturen; 9) von den Vorschlägen rc.; 10) von dem Triller; 11) von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen, und 12) von dem richtigen Notenlesen und guten Vortrage überhaupt.

Die aus vorstehenden Citaten ersichtliche stoffliche Disposition und die Art der Detailbegründung des zu Lehrenden war im Allgemeinen normgebend für alle Violinschulen bis in die Neuzeit. Mozart begnügt sich nicht damit, durchs Wort die Forderungen des kunstgemäßen Violinspiels festzustellen, er erläutert vielmehr Alles, was er sagt, durch trefflich erfundene, obwohl immer nur kurze, einfache Notenbeispiele, und zeigt hier nicht bloß die richtige sondern häufig auch zugleich die falsche Spielart. Dabei weiß der Autor trotz einer gewissenhaften, überall ins Einzelne gehenden Darstellung, sich so gedrängt und knapp zu halten, daß er nie ermüdend oder verwirrend wird. Immer läßt er sich nur auf das Wesentliche ein und vermeidet sorgfältig Dinge einzumischen, welche nicht unbedingt zur Sache gehören. Daß er dies Alles mit reiflicher Überlegung that, darüber giebt er uns selbst in der Vorrede seines Buches Aufschluß, indem er sagt: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Conzertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch

einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte. . . . . . . Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläuftiger abhandeln, und nach dem Beispiele einiger Schriftsteller alles von andern Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören: theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nutzen dastehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im 4. Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden".

Mozart übergab seine Violinschule der Öffentlichkeit in der Überzeugung, daß sie ein Erstlingswerk ihrer Art sei. Offenbar war ihm Geminiani's Arbeit unbekannt geblieben. Dies ergiebt sich übrigens auch bei einem Vergleich beider Werke nach Anlage und Durchführung. Wenn Geminiani sich auf Verwerthung der Principien seines Meisters Corelli beschränkte, so schöpfte Mozart dagegen zunächst aus eigener Erfahrung und Beobachtung mit Berücksichtigung der gesammten, damals vorhandenen Violinliteratur, namentlich aber der Tartinischen Compositionen. Er hatte, wie er uns selbst sagt, schon viele Jahre vor Veröffentlichung der Schule, die in derselben enthaltenen Regeln für seine Zöglinge niedergeschrieben. Daher dies sorgsame Eingehen auf Einzelheiten, die selbstständig entschiedene und scharf zugespitzte Formulirung der Gebote und Verbote, überhaupt der wohldurchdachte und klar bewußte Ton seiner Didaktik. In dieser Hinsicht zeichnen sich die Hauptstücke 4, 5, 6 und 7 vorzugsweise aus. Sie enthalten eine mit tiefer Einsicht abgefaßte Erörterung von Lehrgegenständen, die in Geminiani's Violinschule kaum dem Namen nach berührt werden. Hier zeigt sich, wie weit der deutsche Meister dem italienischen an Lehrtalent und positiver Behandlung des Stoffes überlegen ist. Bei ihm ist jedes Wort, weil sachgemäß, treffend und fördernd für den Studirenden, während Geminiani sich theilweis doch nur in unfruchtbaren Speculationen ergeht.

Mozart war ein unbedingter Vertreter der gediegenen musikalischen Richtung, sowie eines gesunden, natürlichen Geschmackes, und wundern darf es daher nicht, wenn er mit aller Entschiedenheit gegen das Virtuosenthum zu Felde zieht. Er betrachtete die Violine vor allem als Gesangsinstrument und nennt das Cantabile „das schönste in der Musik". „Manche meynen", so fährt er fort, „was sie, wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen". Das Gesangliche war ihm also die Hauptnorm für alle Forderungen, welche er an ein gutes Violinspiel stellt. Als wichtigstes Element dafür erkennt er die Tonbildung, und so fordert er vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton". „Was kann wohl", so fragt er, „abgeschmackteres seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen die Seyten kaum berühret und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel (Steg) der Violine vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will: weil alles lediglich nur einem Traume gleichet. Solche Luftviolinisten sind so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Steggreif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süße. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg". Aber weit entfernt davon, die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beschränken zu wollen, bemerkt er vielmehr: „Der Bogenstrich soll bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, jetzt eine schmeichelnde, jetzt eine gesetzte und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine lustige Melodie hervorbringen".

Wie Mozart über den künstlerischen Vortrag mit besonderer Rücksicht einerseits auf die streng musikalische und andererseits auf die virtuose Richtung dachte, geht aus Folgendem hervor: „Der gute Vor-

trag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sich's manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung haben, der in dem Stücke soll ausgedrücket werden. Und wer sind die Leute? Es sind meistens solche, die, da sie kaum im Takte ein wenig gut fortkommen, sich gleich an Conzerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) sich nur fein bald in die Zahl der Virtuosen einzudringen. Manche bringen es auch dahin, daß sie in etlichen Conzerten oder Solo, die sie rechtschaffen geübet haben, die schwersten Passagen ungemein fertig wegspielen. Diese wissen sie nun auswendig. Sollen sie aber nur ein paar Menuete nach der Vorschrift des Componisten singbar vortragen; so sind sie es nicht im Stande: ja man sieht es in ihren studierten Conzerten schon. Denn so lang sie ein Allegro spielen, so gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen sie ihre große Unwissenheit und ihre schlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks...... Die musikalischen Stücke von guten Meistern richtig nach der Vorschrift lesen, und nach dem im Stücke herrschenden Affecte abspielen ist weit künstlicher, als die schweresten Solo und Conzerte studieren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man so viel Geschicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: so kann man die schwersten Passagen von sich selbst lernen; wenn nur eine starke Übung dazu kömmt. Das erste hingegen ist nicht so leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeschriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingesetzet ist, abspielen: sondern man muß auch mit einer gewissen Empfindung spielen..... Man schließe nun selbst ob nicht ein guter Orchestergeiger weit höher zu schätzen sey, als ein purer Solospieler? Dieser kann alles nach seiner Willkühr spielen, und den Vortrag nach seinem Sinne, je nach seiner Hand einrichten: da der erste die Fertigkeit besitzen muß den Geschmack verschiedener Componisten, ihre Gedanken und Ausdrücke allsogleich einzusehen und richtig vorzutragen. Dieser darf sich nur zu Hause üben um alles rein herauszubringen, und andere müssen sich nach ihm richten; jener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft solche

Passagen abspielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaases lauffen; und er muß sich meistens nach andern richten. Ein Solospieler kann ohne große Einsicht in die Musik überhaupts seine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abspielen; wenn er nur einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern bestehet, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben".

Gewährt die vorstehende auch heute noch beherzigenswerthe Kundgebung schon an sich im Allgemeinen lebhaftes Interesse durch die Geradheit und Offenheit, mit der Mozart in ungeschminkter Weise seinen Anschauungen und Wahrnehmungen Ausdruck verleiht, so wird sie insbesondere noch bedeutsam durch die scharfe Betonung des Gegensatzes zwischen dem guten Musikerthum und der exclusiven virtuosen Richtung. Es ist ein höchst bemerkenswerther Umstand, daß schon damals, beim ersten Auftauchen des Virtuosenthums sich so gewichtige Stimmen gegen dasselbe erhoben. Mit Recht dürfen wir darin ein sprechendes Symptom deutschen Geistes erblicken, welcher von jeher in allen Gebieten des Wissens und der Kunst, gegen das Äußerliche, Oberflächliche ankämpfend, mit Vorliebe dem Gediegenen, Tüchtigen gehuldigt hat.

Man könnte glauben, daß Mozart übertreibt, wenn er von einem Orchester spricht, das aus lauter Solospielern besteht. Seine Behauptung war indessen nicht aus der Luft gegriffen; er hatte nahe genug ein Beispiel davon vor sich. Offenbar bezieht sich die fragliche Äußerung auf die Stuttgarter Capelle, über die Schubart bemerkt: „Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm uner-

träglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben". Und ferner: „So stark und geübt das Orchester war, so schien es doch durch seine vielen Virtuosen zu leiden. Ein Virtuos ist sehr schwer in die Ufer des Ripienisten zu zwingen, er will immer austretten, und selbst wogen".

Inzwischen scheint es doch, daß Jomelli, den wir schon bei früherer Gelegenheit*) als einen Mann von eben so großer Geistesgegenwart als Energie kennen gelernt, während seiner Amtsführung als würtembergischer Hofcapellmeister (1758—1765) mit diesem Virtuosenorchester sehr Bedeutendes geleistet hat. Man müßte sonst an Schubart's Mittheilungen vollständig irre werden, wenn er z. B. sagt: „Durch ihn (Jomelli) ist ehemals die Tonkunst am würtembergischen Hofe zu einer so bedeutenden Höhe emporgestiegen. Niemand verstand die Kunst besser, ein Orchester von hundert und mehr Personen so zu lenken, als wäre Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung — eins". Und ferner: „Jomelli stand noch an der Spizze des gebildetsten Orchesters in der Welt. Der Geist der Musik war groß und himmelerhebend, und wurde so ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünstler eine Nerve von Jomelli".

Bestätigt werden diese etwas überschwänglichen Urtheile im Wesentlichen durch eine Mittheilung in Gerber's Lexicon. Es heißt dort von Jomelli: „Geschätzt wegen seiner großen Verdienste, geliebt als ein Menschenfreund, und gefürchtet, weil er überall uneingeschränkte Vollmacht hatte, herrschte er als ein Gott über seine Untergebenen. Wie er sein ganzes Orchester zu einerley Empfindungen zu beleben, jedes Glied desselben an seine Ideen zu fesseln, überall Ordnung und eine beynahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten, und mit dem Adlerblick seines feurigen Auges alles nach seinem Willen zu regiren im Stande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war".

In Stuttgart huldigte man im Gegensatz zu Mannheim und

*) Vergl. S. 99.

München ausschließlich der italienischen Kunst. Außer einer Menge italienischer Sänger und Sängerinnen war namentlich auch das Violinspiel durch drei Italiener, nämlich durch Lolly, Ferrari und Nardini vertreten. Der künstlerische Glanz, mit welchem sich der Würtemberger Hof zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts umgab, war aber überhaupt auch unstreitig mehr Modesache als Bedürfniß. Begreiflich ist es daher, wenn aus jenen Verhältnissen kein dauernder Gewinn für die deutsche Kunst hervorging, welche dort, wenigstens im vorigen Jahrhundert keine gedeihliche Pflege fand. Man zehrte endlich von den Traditionen der Vergangenheit, ohne für die Zukunft zu sorgen. Charakteristisch bemerkte Göthe hierüber bezüglich seines Stuttgarter Besuches im Jahr 1797*): „Es ist sehr interessant zu beobachten auf welchem Punkt die Künste gegenwärtig in Stuttgart stehen. Herzog Carl, dem man bei seinen Unternehmungen eine gewisse Großheit nicht absprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung seiner augenblicklichen Leidenschaften und zur Realisirung abwechselnder Phantasien. Indem er aber auf Schein, Repräsentation, Effekt arbeitete, so bedurfte er besonders der Künstler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höhern befördern. In früherer Zeit begünstigte er das lyrische Schauspiel und die großen Feste; er suchte sich die Meister zu verschaffen um diese Erscheinungen in größter Vollkommenheit darzustellen. Die Epoche ging vorbei, allein es blieb eine Anzahl von Liebhabern zurück und zu Vollständigkeit seiner Akademie gehörte auch der Unterricht in Musik, Gesang, Schauspiel und Tanzkunst. Das alles erhält sich noch, aber nicht als ein lebendiges, fortschreitendes, sondern als ein stillstehendes abnehmendes Institut. Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Carl, wo Jomelli die Oper dirigirte, ist der Eindruck und die Liebe zur italienischen Musik bei ältern Personen hier noch lebhaft verblieben. Man sieht wie sehr sich etwas im Publikum erhält, das einmal solid gepflanzt ist. Leider dienen die Zeitumstände den Obern zu einer Art Rechtfertigung, daß man die Künste, die mit wenigem hier zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz sinken und verklingen läßt".

*) S. Göthe's „Belagerung von Mainz".

Sehr tadelnd spricht sich Göthe auch über den damaligen Zustand der Stuttgarter Bühne aus.

Ganz entsprechend diesen Verhältnissen wurden vom Würtemberger Hofe zu jener Zeit Kunst und Künstler behandelt. Ludwig Spohr, welcher 1807 mit seiner Frau dort spielte, giebt uns ein erbauliches Beispiel davon. Er hatte erfahren, daß die „hohen Herrschaften" daran gewöhnt seien, während der musikalischen Vorträge Karten zu spielen. Auf seine Erklärung, unter solchen Umständen sich bei Hofe nicht hören lassen zu können, erhielt er die Zusicherung, daß das Kartenspiel während seiner Produktionen eingestellt werden solle. Nachdem, so berichtet Spohr, der Hof an den Spieltischen Platz genommen hatte, begann das Conzert mit einer Ouvertüre, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Erfrischungen anzubieten und die Kartenspieler riefen ihr „ich spiele, ich passe", so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob sich dieser, und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König damit nicht voran ging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen und der frühere Lärm begann von Neuem ...... So wie der König sein Spiel beendigt hatte und den Stuhl rückte, wurde das Conzert mitten in einer Arie der Mad. Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in den Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst".

Bei einer so untergeordneten Stellung konnte allerdings die Kunst am Würtemberger Hofe nicht gedeihen, geschweige denn irgend einen

maaßgebenden Einfluß auf die Entwickelung der nationalen Musik ausüben. In der That war Stuttgart unter den nahmhafteren Residenzen Deutschlands auch die einzige, welche in letzterer Beziehung sich unvortheilhaft auszeichnete. Selbst während der Jomelli'schen Glanzperiode blieb Stuttgart im deutschen Vaterlande isolirt, da man, wie Gerber ausdrücklich erklärt, sich „weder zu Wien, noch zu Berlin, Dresden und Mannheim um das bekümmerte, was Jomelli in Stuttgart trieb". Vielmehr nahm der wälsche Meister deutsche Einflüsse in sich auf, wie sein eigenes Geständniß beweist, daß „er sehr viel von Hasse und Graun gelernt"*). Ebensowenig vermochten die namhaften italienischen, doch nur verhältnißmäßig kurze Zeit am Stuttgarter Hofe beschäftigten Violinisten eine durchgreifende Wirkung auf die Entwickelung des deutschen Violinspiels auszuüben, da dasselbe zu jener Zeit bereits bestimmte Richtungen eingeschlagen hatte.

Ähnlich wie in Berlin, wurde am Wiener Hofe die Tonkunst, doch in beschränkterer Weise geübt. Kaiser Karl VI. war selbst sehr musikalisch. Er verstand sich sogar darauf, bezifferte Bässe zu harmonisiren und accompagnirte die bei ihm stattfindenden musikalischen Produktionen am Clavier. Seine Tochter Maria Theresia und deren Gemahl, Franz I., waren gleichfalls der Musik nicht fremd**). Regen Antheil nahm auch der Sohn dieses Kaiserpaares, Joseph II., an den Genüssen der Kunst. Er war, wie seine Mutter, im Gesange wohlgeübt, befleißigte sich daneben des Clavier-, Violoncell- und Violaspieles, und musicirte nicht nur täglich während der Nachmittagsstunden, sondern veranstaltete auch in jeder Woche drei Musikaufführungen von größerem Umfange. Indeß kam dies alles hauptsächlich der Vokalmusik zu Gute, da der Hof sich überwiegend für dramatische Musik, Joseph II. aber insbesondere für die italienische Oper interessirte. Es ist bekannt, daß dieser Fürst für die in seiner Umgebung sich vollziehende, kunsthistorisch so bedeutsame Entwickelung der Instrumentalmusik und deren Hauptträger weder Ver-

*) Schubart ges. Schriften Bd. 5, S. 126.
**) Otto Jahn's Mozart (1. Auflage) I, 36 und III, 56 u. 210.

ständniß noch Sympathie besaß. Unter solchen Umständen war die Pflege dieses Kunstgebietes und der damit im Zusammenhange stehenden praktischen Kunstübung, namentlich aber des Violinspiels auf andere Stützpunkte angewiesen. Sie fand dieselbe vorzugsweise in den aristokratischen Kreisen Wien's, die gute Musiker brauchten und suchten. Um für diese Erscheinung, wenn auch nur annähernd, ein richtiges Verständniß zu gewinnen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß der österreichische Adel mit vielleicht beispielloser Freigebigkeit die Förderung der Instrumentalmusik durch Haltung von Privatkapellen begünstigte. Es war damals an der Tagesordnung, entweder ein vollzähliges Orchester oder doch wenigstens eine Art Kammermusik für den eigenen Bedarf an Hausconzerten oder Tafel- und Abendmusiken zu besitzen, und das Beispiel Wien's wirkte hierin auch nach auswärts, insbesondere aber auf den böhmischen Adel zurück. Natürlich konnten sich nur sehr begüterte Mäcene den Luxus gestatten, ihr musikalisches Personal mit Männern von Fach zu besetzen. Wo dies der Fall war, versahen anerkannte Künstler das Kapellmeisteramt. So stand beispielsweise Haydn beim Fürst Esterhazy, Krommer beim Fürst Graselkowitz und Anton Wranitzky beim Fürst Lobkowitz in Diensten. Auch berühmte auswärtige Musiker suchte man zu gewinnen. Wir erinnern daran, daß Tartini drei Jahre lang beim böhmischen Grafen Kinsky engagirt war.

Reichten aber die pekuniären Mittel zu solchem Aufwande nicht aus, so half man sich dadurch, daß man für die, zur Repräsentation erforderliche Dienerschaft vorzugsweise Individuen wählte, welche das eine oder andere Instrument spielten. Demzufolge war es denn nichts Ungewöhnliches, Kammerdiener, Hofmeister, Sekretaire, und was sonst noch zu einer herrschaftlichen Ökonomie gehört, zugleich als Mitglieder der Hausmusik thätig zu sehen. Wenn das auf solche Weise gesteigerte Bedürfniß nach brauchbaren Orchesterkräften schon an sich einen mächtigen Hebel für die Ausbildung des Instrumentenspiels abgab, so empfing dasselbe auch wichtige Impulse durch das unermüdliche Wirken und Schaffen der Wiener Componisten. Eine Reihe nahmhafter, zum größten Theil freilich nur noch dem Namen nach gekannter Tonsetzer war thätig, um jene Ansprüche zu befriedigen, welche

aus dem reich entwickelten Musikleben Wien's hervorgingen. Miteinander rivalisirend, wollte man bei seinen Musikaufführungen durch Abwechselung und Neuheit der Programme sich hervorthun, und so entfalteten Männer wie Dittersdorf, Hoffmeister, Wanhall, Pleyel, Krommer, Wranitzky, Gyrowetz u. a. nach dem Vorbilde Haydn's und Mozart's eine rührige Thätigkeit im Gebiete der sogenannten Kammermusik, zu der damals auch die Symphonie gerechnet wurde. Man kann die Werke dieses Genre, welche damals entstanden, ohne Übertreibung nach Hunderten zählen. Sie sind freilich längst im Strome der Zeit untergegangen, haben jedoch bei ihrem Erscheinen wesentlich mit zur Ausbildung des Instrumenten- und was unser Interesse besonders in Anspruch nimmt, des Violinspieles beigetragen. Wie allgemein dieses letztere zu Wien im vorigen Jahrhundert verbreitet war, beweist schon allein die Thatsache, daß die dortigen Instrumentalcomponisten der Mehrzahl nach die Geige mit Geschick zu handhaben wußten. Bemerkenswerthe Beispiele bieten dafür Dittersdorf, Gyrowetz, Krommer und die Gebrüder Wranitzky. Von diesem Bruderpaare war es der jüngere, Anton Wranitzky, welcher besonders wichtig für das Wiener Violinspiel wurde, indem er gewissermaßen als Begründer der dortigen Geigenschule angesehen werden darf. Vor ihm besaß die Kaiserstadt kaum eine in diesem Fach hervorragende Persönlichkeit deutscher Abkunft. Dittersdorf, geb. 2. December 1739 zu Wien, spricht in seiner Selbstbiographie von den Violinspielern König, Joseph Zügler und Trani, die sämmtlich seine Lehrer waren, und jedenfalls zu den besten damaligen Geigern des Ortes gehörten. Man hielt sich, wie überall, so auch in Wien vorzugsweise an die italienischen Muster. Dittersdorf erzählt uns: „Ich nahm die gestochene Sammlung der Locatelli'schen Sonaten, die ich von meinem neuen Lehrer (Trani) bekommen hatte. So altväterisch diese Sonaten zu jetziger Zeit klingen möchten, so will ich sie doch jedem angehenden Schüler auf der Violine nicht zum Produciren, sondern zum Exerciren, bestens empfohlen haben. Er wird bey Erlernung derselben große Progressen im Fingersatz, in verschiedenen Strichen, Arpeggio's, Doppelgriffen u. s. w. machen". Weiter berichtet Dittersdorf, daß er Zuccharinische, Tartinische und Ferrarische Compositionen studiren

mußte. Aber nicht nur mittelbar sondern auch unmittelbar durch persönliche Berührung wurde das italienische Violinspiel für Wien maaßgebend. Dittersdorf erzählt, daß Trani bei Ferrari's Anwesenheit in Wien dessen Busenfreund wurde und bemerkt dazu: „Überall wo Ferrari sich hören ließ, mußte er (Trani) accompagniren. Dies wirkte so auf ihn, daß er sich Ferrari's Methode, Fingersatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Accompagniren erlaubte Ferrari ihm, seine schönsten Conzerte und Sonaten abschreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani schon einige Jahre nicht mehr Solo spielte, hatte er doch die Gabe, seinen Schülern das beizubringen, was er selbst nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrarischen Stücke ganz nach dem Geschmacke ihres Schöpfers spielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferrari's kleinen Affen nannten“.

Dittersdorf war, wie noch erwähnt sei, schon mit dem zwölften Lebensjahre bei der Privatcapelle des k. k. Feldmarschalls Joseph von Hildburghausen als Violinist thätig. Er mußte sich „bereit halten, bei jeder Akademie, die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle Freitage dem hohen Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzuwarten“.

Gewiß war Dittersdorf ein für seine Zeit sehr tüchtiger Violinspieler. Auch in reiferen Jahren ließ er sich gelegentlich noch hören; so in Bologna. Er war dort in Gesellschaft Gluck's, und hörte in der Kirche S. Paolo von dem Geiger Spagnoletto zwischen den Psalmen der Vesper ein Tartinisches Conzert spielen. „Die ganze Kirche“, so berichtet er, „war voll von Kennern und Musikliebhabern, und man sah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violinist allgemeinen Beyfall fand. Gluck sagte zu mir: Nun können Sie auf den Beyfall Ihrer Zuhörer morgen sichere Rechnung machen, da sowohl Ihre Compositionen als Ihr Vortrag viel moderner ist“. Gluck hatte wahr gesprochen, denn als Dittersdorf am nächsten Tage sich beim Hochamt hören ließ, fand er alle Anerkennung.

War auch das Violinspiel, wie aus den vorstehenden Mittheilungen ersichtlich ist, in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet, so zog doch hiervon, den Bedürfnissen gemäß, haupt-

sächlich die Kammermusik den Vortheil, während das eigentliche Solospiel dort im Vergleich zu anderen deutschen Städten sich erst verhältnißmäßig spät zu wirklicher Bedeutsamkeit und Geltung erhob. Der Schwerpunkt des Wiener Musiklebens lag eben infolge der von Joseph Haydn eingeschlagenen Richtung, die alle Herzen und Hände in Bewegung versetzte, zu entschieden in dem Bestreben nach gemeinsamer Kunstübung, um eine exclusivere Pflege der Geige sogleich zu begünstigen. Deshalb tritt die letztere daselbst als Soloinstrument nicht viel vor dem Schlusse des 18. Jahrhunderts in das zeitgemäße Stadium der Specialkunst.

Als erste bemerkenswerthe Erscheinung in dieser Beziehung ist, wie schon bemerkt wurde, wohl Anton Wranitzky zu betrachten. Geboren 1761 im mährischen Marktflecken Neureisch, wurde er ursprünglich für das Studium der Rechte bestimmt, welches er zu Brünn betrieb. Doch war er seit seinem Kindesalter mit Musik beschäftigt, und namentlich widmete er sich eifrig dem Violinspiel. Dieses vervollkommnete er, als er von Brünn nach Wien gegangen, bis zu ungewöhnlichem Grade, und bald sammelte sich um ihn eine Schaar Lernbegieriger, denen er neben seinem Capellmeisterdienst ein hochgeschätzter Mentor wurde. Seine Maximen hat er in einem kurzgefaßten „Violin-Fondament" von nicht mehr als 18 Seiten niedergelegt, welches sich als ein schwacher Nachhall der Mozart'schen Schule erweist. Bemerkenswerth ist darin der ausdrückliche Hinweis auf die Anlehnung an die Hauptmeister der italienischen Schule. Nachdem er die „Violinexempel von Fux" zur Übung empfohlen hat, sagt er: „Mitunter können auch andere Galanterie-Beispiele, um den Schüller bey dem Geschmack zu erhalten, angewendet werden. Da aber die gebundene Art die vorzüglichste ist, so sollen die Schüller dazu am meisten verhalten werden. Hierin wird ihnen der unsterbliche Corelli und Tartini den wesentlichsten Dienst einstweilen verschaffen".

Wranitzky hat einiges für Violine componirt, darunter die ehedem sehr beliebten Variationen über das Thema: „ich bin liederlich" rc., die mit allerhand Virtuosenstückchen ausgeputzt sind.

Unter seinen zahlreichen Schülern gelangten zu größerer Geltung Türke und Schuppanzigh. Namentlich war es der zweitgenannte,

schon aus Beethoven's Leben bekannte Künstler, welcher sich bedeutendes Ansehn als Violinspieler in und außerhalb Wien's errang. Er that sich indeß vorzugsweise als Conzertmeister und Quartettspieler hervor. In letzterer Beziehung galten seine Leistungen lange als Muster für Auffassung und entsprechende Darstellung der betreffenden Kunstgattung. Schindler berichtet in seiner Beethovenbiographie: „Das schon in jener Zeit (Anfangs dieses Jahrhunderts) ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiß — Bratsche, Kraft (Vater) abwechselnd mit Linke — Violoncello, — das späterhin unter dem allgemeinen Namen das „Rasumowskysche Quartett" *) die ausgebreitetste und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieses Quartett verherrlichte die musikalischen Zirkel des Fürsten Lichnowsky, und diesen vier ächten Künstlerseelen hauchte Beethoven nach und nach seinen erhabenen Geist ein ......

„Dieser Quartettverein, für dessen musikalisch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartettmusik Beethoven's, diese neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen".

Aber nicht nur die Beethoven'schen Quartette reproducirten diese Künstler im Geiste ihres Autors, sie hatten durch den persönlichen Verkehr mit Haydn auch ein erschöpfendes Verständniß für dessen Werke gewonnen, und in Betreff der Mozart'schen Quartette waren ihnen Hofrath Mosel und Abbé Stadler als anerkannte Autoritäten fördernd zur Hand gewesen.

Ignaz Schuppanzigh war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien, und bildete sich zunächst als Liebhaber im Violaspiel aus. Gegen 1796 ging er indessen zur Violine und zugleich ganz zur Musik über, und brachte es bald so weit, daß er 1797 schon eigene Musikakademien im großen Saale des Wiener Augartens veranstalten konnte, die während der schönen Jahreszeit, Morgens von 7—9 stattfanden, und jahrelang zu den beliebtesten und gesuchtesten Kunst-

*) Fürst Rasumowsky war zu jener Zeit k. russischer Gesandter am Wiener Hofe, und ein großer Kunstfreund. Ihm widmete Beethoven die 3 Streichquartette op. 59.

genüssen der Kaiserstadt gehörten. Lange Zeit war er auch bei der Hausmusik des Fürsten Rasumowsky als Führer derselben thätig, und erst 1824 erhielt er eine feste Anstellung in der kaiserl. Capelle. Doch genoß er die Früchte derselben nicht lange, denn schon 6 Jahre später, am 2. März 1830 starb er. Geboren wurde er nach Gerber 1770 (nach Fétis 1776).

Reichardt sagt von ihm (Vertraute Br. aus Wien, Bd. 1, S. 333), daß sein „ausgezeichnetes Talent sich nirgend bestimmter und vollkommener ausspricht, als im Vortrag der Beethoven'schen Sachen". Sonsthin charakterisirt er sein Spiel (ebendas. Bd. 1. S. 206 f.) folgendermaßen: „Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wol vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen*); er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Überhaupt hört man hier selten ein Forte oder gar Fortissime, ohne daß der Anführer ungestüm mit dem Fuße drein schlägt. Dies stört mir aber allen freien, reinen Genuß, und jeder solcher Schlag unterbricht mir die übereinstimmende, vollendete Ausführung, die er erzeugen helfen soll, und die ich von jeder öffentlichen Producirung erwarte".

Unter den Schülern Schuppanzigh's sind vor allen Joseph Mayseder und Joseph Strauß zu nennen, die man in dem folgenden Abschnitte über das deutsche Violinspiel näher kennen lernen wird.

Die rege Förderung, welche dem Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in den Hauptstädten Deutschlands zu Theil wurde, fand

*) Vergl. auch Allgem. musik. Ztg., Jahrg. III, 24, und IV, 534.

ihre Ergänzung durch dasjenige, was in dieser Beziehung gleichzeitig an den kleineren Höfen, so wie sonst in kunstsinnigen Städten geschah. Eine nicht geringe Anzahl trefflicher Violinisten erhielt dadurch Gelegenheit, hier und da für die Kunst zu wirken, und dieselbe auch außerhalb der großen Centralpunkte des nationalen Geisteslebens heimisch zu machen. Nachstehend folgen Mittheilungen über die bemerkenswerthesten dieser Künstler, so weit das vorhandene Material dafür ergiebig ist.

Georg Simon Löhlein, geboren 1727 in dem Sächs. Coburg-Gothaischen Orte Neustadt auf der Haide, machte sich durch eine in mehreren Auflagen erschienene Violinschule bekannt. Er war ums Jahr 1779 Capellmeister in Danzig, wo er 1782 starb.

Von größerer Bedeutung war Wenzeslaus Pichl, geb. 1741 zu Bechin in Böhmen. Auch für ihn war der Ausgangspunkt der musikalischen Bildung, wie bei so vielen Meistern des vorigen Jahrhunderts, die Singkunst. Schon als zwölfjähriger Knabe gehörte er dem Gesangschor im Jesuitenseminar zu Brzeznicz an. Später wandte er sich nach Prag, um dort den akademischen Studien obzuliegen. Die Tonkunst wurde indessen für ihn in dieser musikalischen Stadt Hauptbeschäftigung. Er spielte fleißig Violine, auf der er schon in seiner Jugend Übung gehabt hatte. Wichtig wurde hier für ihn die Dazwischenkunft Dittersdorf's *), der ihm (1760) nicht allein Anleitung im Violinspiel gab, sondern ihn auch für die Capelle des Bischofs von Großwardein gewann. In dieser blieb Pichl einige Jahre und beschäftigte sich mit mannichfaltigen schöpferischen Versuchen, unter denen auch einige über lateinische Texte abgefaßte Opern genannt werden. Endlich verließ er den einsamen, damals in geistiger Hinsicht noch mehr als heute isolirten Ort seines Aufenthaltes, und ging, einen 1769 aus Petersburg an ihn ergangenen Ruf ablehnend, zurück nach Prag, um dort als Capellmeister in die Dienste des Grafen Hartig zu treten. Hier blieb er nicht lange, denn schon 1771 folgte er dem Rufe als erster Violinist an das Nationaltheater zu Wien. Doch auch diese Stellung vermochte ihn nicht dauernd zu fesseln,

*) S. s. Selbstbiographie.

und er begab sich nach Italien. Fétis giebt an, daß er 1775 durch Vermittelung Maria Theresia's Musikdirektor bei dem in Mailand residirenden Erzherzog Ferdinand wurde. Gerber meldet dagegen, daß er bei diesem Prinzen „Compositore di musica" gewesen sei, vermerkt aber für die Zeit seiner Anstellung das Jahr 1791. Wie dem auch sei, gewiß ist, daß Pichl lange Zeit (Fétis behauptet 21 Jahr) in Italien war, dort mit den berühmtesten Künstlern nahen Umgang pflog, und sein Violinspiel, namentlich unter Nardini's Leitung vervollkommnete, dem er auch eines seiner Werke: 100 Variazioni per il Violino sulla Scala del B fermo, Napoli 1787" widmete. Die französische Occupation Mailands (1796) machte dem Aufenthalte Pichl's in Italien ein Ende. Er kehrte im Gefolge seines Brodherrn nach Wien zurück, und starb dort als dessen Capellmeister nach Fétis im Juni 1804, nach Gerber dagegen im Januar 1805 während eines Concertvortrages beim Fürsten Lobkowitz.

Pichl war ein fleißiger Componist, sowohl für die Kammermusik als auch speciell für die Violine. Die letztere behandelte er mit großem Geschick und bedeutender Einsicht, wie seine Capricen *) zeigen, die indessen bei dem Reichthum an vorzüglichen Violincompositionen dieser Gattung gerade, heute keinen besonderen Antheil mehr erwecken können.

Franz Anton Ernst, geb. am 3. December 1745 zu Georgenthal in Böhmen, war in Prag zeitweilig der Schüler Lolly's, nachdem er sein Talent bereits weit ausgebildet und beim Grafen Salm als Sekretair in Diensten gestanden hatte. Weiterhin lebte er in Straßburg; 1778 wurde er als Soloviolinist an den Gothaischen Hof berufen. Hier starb er als Künstler und zugleich als Instrumentenbauer geschätzt am 13. Januar 1805.

Über den Violinisten Franz Stade, dessen Erscheinen in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts zu versetzen ist, da er 1760 bereits als erster Violinist in der landgräfl. Casselschen Capelle thätig war, sind die Nachrichten sehr lückenhaft. In Gerber's neuem Lexicon

---

*) Man findet sie in der bei Holle in Wolfenbüttel von C. Witting herausgegebenen „Kunst des Violinspieles".

wird über ihn berichtet, daß er 1761 Cassel verließ, nachdem dort der Violinspieler Esser als Conzertmeister engagirt worden, jedoch 1763 wieder dahin zurückkehrte, um nach Jahresfrist abermals davon zu gehen. Als Motiv für diese Unbeständigkeit wird bemerkt, daß Stade ein unruhiger, ungebildeter und eigensinniger Mensch gewesen sei. Er soll indeß als Adagiospieler excellirt und in dieser Eigenschaft bedeutenden Ruf gehabt haben. Sein Ende wird als trübselig geschildert. Angeblich hätte er, „nachdem er durch Ausschweifungen alles Talent verloren, aus Noth in den Dorfschenken aufgespielt". Vielleicht ist Franz Stade derselbe Künstler, welcher in Gerber's altem Lexicon als Stad oder Stady angeführt ist. Gerber glaubt, daß beide Namen ein und dieselbe Person bezeichnen, und sagt darüber: „Stady fand man schon 1766 unter den Nahmen berühmter Violinisten, und vom Stad sind um 1780 zu Paris VI Violinsolos und 1782 zu Wien XXXVII Variations pour le Violon et Basse gestochen worden. Auch befanden sich in der Leipziger Niederlage (Breitkopf's?) um diese Zeit VI Klaviertrios mit Viol. und Baß in M. S. von seiner Arbeit. Es kann wohl niemand anders seyn, als der große Violinist Stad, welcher sich ums Jahr 1773 zu Straßburg aufhielt und vermuthlich noch daselbst lebt". Fétis bemerkt über Stad, daß er gegen 1765 in Paris und 1782 in Wien gewesen sei.

Der Componist und Hofconzertmeister Caspar Staab zu Fulda, diente in der dortigen Capelle seit 1753. Sein Fürst (Heinrich) gewährte ihm die Mittel, um in Mannheim und Stuttgart die höhere Ausbildung als Violinist unter Cannabich's, Fränzel's und Lolly's Leitung zu vollenden. Er war geboren 1753 zu Damm bei Aschaffenburg und starb am 19. August 1798 am Schlagfluß in Fulda.

In Braunschweig, wo die Musik im vorigen Jahrhundert von Seiten des Hofes ungewöhnliche Beachtung fand, wie Schubart*) berichtet, wirkte gegen 1760 der treffliche Violinist Carl August Pesch als herzogl. Conzertmeister. Es wird ihm (bei Gerber) außerordentliche Hand- und Bogenfertigkeit nachgerühmt; auch soll er ein

*) Dessen Angabe, daß Nardini und Ferrari der dortigen Capelle angehört hätten, beruht sicher auf einem Irrthum. Wenigstens findet sich nirgend eine Beweisspur auf.

sehr tüchtiger Orchesterführer gewesen sein. Reichardt sagt über ihn: (Briefe eines aufmerks. Reisenden II, 50) „Herr Pesch ist ein sehr geschickter Violiniste. Er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in der rechten. Kurze schnelle Bogenstriche im Allegro sind daher seine Hauptstärke. Er ist auch Componist für sein Instrument, und man findet in seinen Arbeiten sehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für Hand und Bogen". Geboren wurde er gegen 1730; sein Tod fällt in den August des Jahres 1793.

Pesch war zugleich Lehrer des Erbprinzen, nachmaligem Herzog Karl, Wilhelm, Ferdinand, der, wie wir weiterhin sehen werden, für Ludwig Spohr's künstlerische Entwickelung wichtig wurde. Gerber bemerkt, daß der Herzog es auf der Violine dem Virtuosen nahe gebracht habe, und Schubart sagt von ihm: „Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Conzerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit".

Als Schüler Tartini's sind Anton Kammel und Lorenz Schmitt zu nennen. Der erstere, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, wurde von seinem Patron, dem Grafen Waldstein, zur Ausbildung seines Talentes nach Padua geschickt. Nach beendeter Lehrzeit ließ er sich für einige Zeit in Prag nieder, legte dort (wie Gerber mittheilt), viele Proben seiner Geschicklichkeit, namentlich aber im innigen und rührenden Vortrag des Adagio ab, und begab sich dann, ohne von seinem Vorhaben etwas verlauten zu lassen, nach London. Hier wurde er Mitglied der königl. Kammermusik und verheirathete sich mit einer reichen Dame. Man weiß weder Geburts- noch Todesjahr dieses Künstlers, glaubt aber, daß das letztere noch vor 1788 falle. Seine Violincompositionen, deren Verzeichniß sich bei Gerber findet, sind längst untergegangen.

Lorenz Schmitt, geb. 27. April 1731 zu Obertheres im Würzburger Gebiet, empfing seine erste musikalische Ausbildung im

Kloster Theres. Er zeigte so treffliche Anlagen zum Violinspiel, daß der Fürst von Greifenklau zu Mainberg sich seiner väterlich annahm und ihn nach Würzburg zu dem Violinisten Enderle in die Lehre gab. Hier vollendete er im Juliusspitale zugleich seine anderweite Bildung. Im vierundzwanzigsten Lebensjahre nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste und gewährte ihm überdies die Mittel zu einem vierjährigen Aufenthalte in Italien. Schmitt trat die Reise dahin 1757 an, und wurde Tartini's Schüler. Von der Natur mit kräftigem Körperbau und glücklich gebildeter Hand versehen, überwand er mit Leichtigkeit alle Arten von Schwierigkeiten. Sein durchs stärkste Orchester dringender Ton war so mächtig, daß er, um ihn abzudämpfen, beim Üben die Geige mit einem Tuch zu bedecken pflegte. Nachdem Schmitt in seine Würzburger Stellung zurückgekehrt war, ließ er es keineswegs bei Dem bewenden, was er bis dahin errungen hatte. Unablässig strebte er vorwärts, suchte sich durch eifriges Studium alle Richtungen seiner Kunst zu erschließen und anzueignen, und gelangte so zu einer Meisterschaft, die ihn keine Rivalität scheuen ließ. Im Jahr 1774 wurde er zum Conzertmeister und in der Folge auch zum Kapellmeister am Würzburger Hofe ernannt. Wohl hätte diesem Künstler ein bedeutsamerer Wirkungskreis gebührt, als der, welchem er vorstand. Doch die Anhänglichkeit an den Fürsten, welchem er Alles verdankte, ließ ihn nicht zu dem Entschlusse kommen, auf eine der ihm mehrfach gemachten ehrenvollen Anerbietungen einzugehen, so verlockend sie auch sein mochten. Selbst ein Antrag aus London, der ihm jene Position verhieß, welche an seiner Stelle W. Cramer übernahm, vermochte ihn nicht anderen Sinnes zu machen. Er starb im Juni 1796 zu Würzburg. Als seine Schüler werden genannt: Bäumel (Bambergischer Conzertmeister) und die Würzburgischen Hofviolinisten Reuschel und Demar. Der letztere hat sich durch seine 1808 in Paris erschienene Violinschule: „Nouvelle Méthode abregée pour le Violon avec tous les principes indispensables à l'usage des Commençants", bekannt gemacht. Er war (nach Gerber) Virtuose auf der Violine, Viola d'Amour und besonders auf der Altviole, und gehörte der großherzogl. Hofkapelle zu Würzburg an. Geboren wurde er 1774 zu Gauaschach in

Franken. Fétis ist der Meinung, daß die erwähnte Violinschule eine Arbeit von Demar's Bruder sei, der die Vornamen Johann Sebastian führte.

Eine besondere Celebrität des Violinspiels mit starkem virtuosem Beigeschmack scheint im vorigen Jahrhundert Michael, Ritter v. Esser, geb. in Zweibrücken (nach Gerber's a. Lex. in Aachen), gewesen zu sein. Schubart nennt ihn „einen berühmten Violinisten von ganz eigenem Ausdruck" und sagt weiter über ihn: „Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt (!) und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien (!!) entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker". — Gerber berichtet über ihn: „anfangs stand er in der Hessen-Casselischen Capelle. Verließ aber diese Dienste bald wieder und durchreisete die vornehmsten Länder in Europa. Die außerordentliche Fertigkeit und Eleganz seines Spieles erregte bey Kennern Bewunderung und bey Liebhabern Erstaunen. Zu Paris räumte man ihm den Vorzug ein, und zu London öffnete sich für ihn seine Kunst zu belohnen, eine Goldgrube. 1777 befand er sich zu Bern und 1779 zu Basel". Esser verstand sich auch auf das Viola d'Amour-Spiel. Von seinen Compositionen ließ er nichts drucken.

Von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Ignaz Schweigl hat man einzig und allein Kunde durch seine 1786 in erster, 1794 in zweiter Auflage erschienene Violinschule. Nach den Mittheilungen, welche Gerber über dieselbe macht, geht der Autor, mit Ausnahme einer Anleitung über das Flageolettspiel nicht über Leopold Mozart's gleichartiges Lehrbuch hinaus.

Eines bedeutenden Rufes genoß seiner Zeit der Violinist Anton Janitsch, 1753 in der Schweiz geboren. Sein Vater schickte ihn als zwölfjährigen Knaben nach Turin zu Pugnani, bei dem er sich

während eines zweijährigen Studiums zu einem vorzüglichen Künstler heranbildete. Einen Wirkungskreis fand er zunächst als Conzertmeister beim Kurfürsten von Trier; dann war er in gleicher Eigenschaft am Hofe des Fürsten von Wallerstein-Öttingen thätig. Später übernahm er die Orchesterdirektion am Hannoverschen Theater, die er bis 1794 versah. Seine Absicht, sich um diese Zeit nach England zu begeben, wurde durch die damaligen Kriegsereignisse vereitelt. Da er indessen einmal seine Stellung in Hannover aufgegeben hatte, sah er sich genöthigt, um einen neuen Wirkungskreis zu finden, als Kapellmeister in die Dienste des Grafen Burg-Steinfurth zu gehen. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, der den 12. März 1812 erfolgte. Von seinen Violincompositionen hat er nichts veröffentlicht. Bei Schubart findet sich folgendes Urtheil über ihn: „Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich, und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern des Taktes getrieben. Sein Strich ist durchschneidend und seine Stellung einnehmend und schön. Es giebt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung so gleich stark wären, wie Janitsch".

Über Franz Lamotte's Heimath schwanken die Angaben zwischen Wien und den Niederlanden. Geboren wurde er 1751. Als zwölfjähriger Knabe spielte er ein Conzert eigener Composition vor dem Kaiser, der ihn auf seine Kosten zur weiteren Ausbildung reisen ließ. Eine Zeitlang war er Mitglied der Wiener Kapelle. Gegen Ende 1769 kam er nach Paris und traf dort mit Jarnowick zusammen. Eifersüchtig auf jedes bedeutende Talent, versuchte dieser Lamotte um die Gunst des Publikums zu bringen, indem er ihm einen öffentlichen Wettkampf anbot, in der Hoffnung, ihn verdunkeln zu können. Lamotte erwiderte diese Herausforderung mit dem Vorschlage, ein beliebiges Conzert von Jarnowick vom Blatte spielen zu wollen, wenn derselbe sich dagegen bereit erkläre, dasselbe in Betreff eines seiner ihm vorzulegenden Solostücke zu thun. Es blieb Jarnowick nichts anderes übrig als hierauf einzugehen. Doch Lamotte schlug ihn glänzend aus dem Felde. Eine andere Probe seines à vista-Spieles legte dieser Violinist in Prag ab. Der Sekretair des Fürsten von Für-

stenberg, Namens Bobliczeck, legte ihm, um ihn aufs Glatteis zu führen, ein sehr schweres Concert in Fis-dur vor. Lamotte stimmte während des Tutti's unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher, und executirte das Solo zum Erstaunen der Anwesenden mit Leichtigkeit.

Von Paris begab sich Lamotte nach London. Hier fand er eine so glänzende Aufnahme, daß es ihm leicht geworden wäre, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu machen. Sein Leichtsinn aber, der keine Grenzen kannte, führte ihn ins Gefängniß, aus dem er nach mehrjähriger Haft nur durch die Londoner Emeute des Grafen Georg Gordon befreit wurde. Es gelang ihm bei dieser Gelegenheit den Continent zu erreichen. Er wandte sich nach Holland, starb jedoch dort schon 1781. Die Haupteigenschaften seines von den Zeitgenossen bewunderten Spieles sollen in einer seltenen Gewandtheit der linken Hand, die ihm gestattete die größten Schwierigkeiten auf einer Saite auszuführen, so wie in einem besonders geläufigen Staccato bestanden haben. Jedenfalls vertrat er die virtuose Richtung. In Paris erschienen 1770 drei Concerte und Airs variés und in London 6 Sonaten für Violine und Baß von seiner Composition.

Ernst Schick, der Sohn eines Tanzmeisters, geb. im October 1756 zu Haag, war für den Beruf seines Vaters bestimmt, entschied sich aber trotzdem für die Musik und insbesondere für das Violinspiel. Georg Anton Kreusser in Amsterdam, der später am kurmainzischen Hofe als Concertmeister wirkte, war sein erster Lehrer. In der Folge setzte er das Studium seines Instrumentes unter Esser's und Lolly's Leitung fort. Nach Cramer's „Magazin der Musik" gehörte er unter die Zahl jener Geiger, welche die Manier des ebengenannten Italieners mit Vorliebe und Erfolg nachahmten. Später soll er sich jedoch, wie Gerber dazu bemerkt, diesem Einflusse entzogen haben.

Schick war eine Zeitlang in der kurmainzischen, und seit 1793 in der Berliner Capelle als Violinist angestellt. 1813 wurde er zum Concertmeister ernannt. Am 10. December 1815 starb er in der preußischen Hauptstadt. Es existiren von ihm 6 Violinconcerte, welche seit 1783 nach einander in Berlin gedruckt wurden.

Ein der virtuosen Richtung stark ergebener Violinspieler war allen Nachrichten zufolge Jacob Scheller, geb. den 16. May 1759 in dem böhmischen Orte Schettal bei Racknitz. Er bevorzugte nicht allein in ungewöhnlichem Maaße das Flageolettspiel, sondern ließ sich auch bei öffentlichen Produktionen auf Kunststückchen ein, die eines wahren Künstlers unwürdig sind. So legte er, um den schnarrend-näselnden Gesang alter Nonnen nachzuahmen, seine Schnupftabacksdose auf die Geige, wodurch er den Theil des Publikums, welcher lediglich amüsirt sein will, auf seine Seite zog. Auch verschmähte er es nicht, den Violinbogen so zu gebrauchen, daß alle vier Saiten der Violine gleichzeitig ertönten. Dies Experiment bewirkte er durch eine verkehrte Applicatur des Bogens, indem er die losgeschraubten Haare desselben über die Saiten, die Stange dagegen unter die Violine brachte. Sein Wahlspruch war: „Ein Gott, ein Scheller". In seinen späteren Lebensjahren bot er das unerquickliche Bild eines fahrenden Musikanten, der dem Trunke ergeben, zwar nicht ohne Frau, doch ohne Instrument von einem Ort zum andern wanderte, um durch sein Spiel auf fremdem, nach Zufall erborgtem Instrumente den Unterhalt zu fristen. Trotzdem leistete er noch immer Außergewöhnliches, ein Beweis seiner seltenen Begabung *). Gerber der ihn 1794 schon in reducirtem Zustande hörte, berichtet über seine Leistungen: „er spielte eines der herrlichsten Conzerte von Hoffmeister, welches durch die Kraft seines Bogens und durch seinen lebhaften Vortrag noch mehr gewann. Den ganzen ersten Satz des Rondo spielte er in Flageoletttönen auf seinem Instrumente so wahr, leicht und rein, daß es auf keine Weise von Pfeifenwerken zu unterscheiden war. Überhaupt kamen in diesem Conzerte alle möglichen Arten von Schwierigkeiten für die Geige vor, und was der Componist nicht selbst gesetzt hatte, brachte er in seine langen, sehr gearbeiteten Cadenzen: piquirte Läufer von mehr als 2 Octaven in höchster Geschwindigkeit auf einen Strich, Octavengriffe in höchster Geschwindigkeit, theils durch Tonleitern von 2 Octaven und theils in Melodien, Terziengänge von mancherley

*) Siehe Rochlitz' Erzählung in dessen Werk „Für Freunde der Tonkunst", Bd. 2. S. 356 ff.

Art, Läufer durch halbe Töne über das ganze Griffbrett der Geige, anhaltende heftige Passagen in Sprüngen von der höchsten Lage bis zu den tiefen Tönen; und seine gebrochenen und laufenden Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprallen an die Fenster glichen. Und dies alles mit einer Gleichheit, Deutlichkeit und Fülle des Tons, daß auch der der Musik unkundigste Zuhörer davon bewegt wurde. Das zweite Mal, als er an einem sehr heißen Tage auftrat, nöthigte ihn der Zufall, eine neue Probe seiner Herrschaft über das Griffbrett zu geben. Indem er sein Conzert zu spielen anfing, fing sein Saitenhalter an, immer mehr und mehr nachzulassen, indeß er immer im Tone des übrigen Orchesters fortarbeitete, bis seine Geige am Ende des Conzerts um eine Terz tiefer stand. Und auch 1799, als er sich zum zweiten Male hier befand, zeigte er mit einer hier geborgten Geige noch immer dieselbe Kunst".

Scheller besuchte in jungen Jahren die Jesuitenschule zu Prag, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Angeborene Neigung zog ihn indeß bald zur Musik. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf; dann ging er nach München und betrieb dort das Violinstudium unter Cröner's Leitung. Weiterhin war er zwei Jahre im Mannheimer Theaterorchester angestellt, worauf er Reisen durch die Schweiz und Italien machte. Endlich wandte er sich nach Paris und blieb hier drei Jahre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath fand er zu Mümpelgard in der Hauskapelle des Herzogs von Würtemberg eine Stellung als Conzertmeister, welche er bis 1792 bekleidete. Er verlor sie infolge der Besitzergreifung Mümpelgard's durch die Franzosen. Seit jener Zeit führte er ein unstätes, beinahe vagabondirendes Leben, bei dem er endlich seinen moralischen und physischen Untergang fand. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt.

Der Violinspieler August Ferdinand Tietz, geb. 1762 in Niederösterreich, fand seine erste Ausbildung in einem Kloster, worauf er in die kaiserl. Capelle zu Wien eintrat. Später war er in Petersburg thätig, nach Fétis seit 1796, nach Gerber dagegen schon seit 1789. Hier hörte ihn Ludwig Spohr 1802, welcher von ihm bemerkt, daß er „die Passagen nach alter Weise mit springendem Bogen

spiele". Übrigens galt Tietz für einen Menschen, in dessen Kopf es nicht ganz richtig aussehe*). Doch kann dies nicht von tieferer Bedeutung gewesen sein, denn Tietz war später noch Mitglied der Dresdner Capelle und ließ sich während dieser Zeit auch als Solospieler mit gutem Erfolg öffentlich hören.

Carl Hunt, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, welcher kurfürstl. sächs. Kammermusikus war, studirte beim Kapellmeister Seydelmann die Composition, und wurde 1783 als Violinist in die kursächsische Kapelle aufgenommen. Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerks. Reisenden) als einen Schüler Tartini's. Bei Gerber ist das Verzeichniß seiner zahlreichen Compositionen mitgetheilt, unter denen sich 12 Violinconzerte befinden.

Ebensosehr durch sein Violinspiel wie durch seine Thätigkeit als Tonsetzer zeichnete sich unter den deutschen Geigern des vorigen Jahrhunderts Andreas Romberg, ein Vetter des berühmten Violoncellisten Bernhard Romberg aus. Spohr sagt (in seiner Selbstbiographie) von ihm, daß er zwar kein großer Virtuos gewesen sei, aber doch fertig und mit Geschmack gespielt habe. Indeß ergänzt er dies Urtheil durch folgende Bemerkung: „Das Zusammenleben mit A. Romberg, dem gebildeten und denkenden Künstler hat mir wieder viele genußreiche Stunden verschafft. Aber von neuem fand ich, daß er seine Compositionen unbeschreiblich kalt und trocken vorträgt, als wenn er die Schönheiten, die sie enthalten, selbst nicht fühle! Er spielte mehre seiner Quartetten, die mir längst werth geworden sind, weil ich sie oft von anderen gehört und selbst gespielt habe; aber der Geist, der sich in ihnen so deutlich ausspricht, daß ihn ein jeder der Geiger, von welchen ich sie bisher hörte, richtig auffaßte, scheint ihm selbst unbekannt geblieben zu sein, denn in seinem Vortrage war auch keine Spur davon zu entdecken". Man ist versucht zu glauben, daß Spohr Romberg's Spiel unter- und dessen Compositionen überschätzte. Unbedingt darf zugegeben werden, daß die letzteren, gleich den Werken so vieler seiner Zeitgenossen eine nicht geringe Bedeutung für ihre Zeit hatten. Wären sie aber so gehaltvoll, als Spohr anzunehmen scheint,

*) S. Spohr's Selbstbiographie.

so würden sie heute nicht schon völlig in Vergessenheit gerathen sein. Wahrscheinlich legte Spohr einen etwas zu hohen Maaßstab an Romberg's Spiel, welches einer früheren, schon überwundenen Periode angehörte. Daß aber seine Leistungen dennoch nach gewissen Seiten hin sehr bedeutend gewesen sein müssen, ersieht man aus einem Bericht der Allgem. mus. Zeitung (Jahrg. 1789 Nr. 8), in welchem er mit Männern wie Benda, Frenzl, Rode, Piris rc. in Parallele gestellt wird. Auch findet sich bei Gerber die Notiz, daß Neefe ihn (1793) als einen der vollendetsten Geiger bezeichnet habe.

Andreas Romberg, geb. in Vechte den 27. April 1767, war der Sohn des Musikdirektors und Klarinettvirtuosen Heinrich Romberg zu Münster. Bereits im 7. Lebensjahre trat er öffentlich als Violinist auf. Seit 1790 war er gemeinschaftlich mit seinem Vetter Bernhard in der kurkölnischen Hofcapelle zu Bonn angestellt. Die französische Revolution vertrieb sie aus dieser Stellung. Beide Künstler wandten sich nach Hamburg und traten in das dortige Theaterorchester, welchem sie von 1793—95 angehörten. Sodann unternahmen sie eine zweijährige Reise durch Deutschland und Italien, nach deren Vollendung Andreas Romberg, seiner produktiven Thätigkeit lebend, sich in Hamburg fixirte. Im Jahr 1815 wurde er als Hofcapellmeister nach Gotha berufen. Er wirkte dort bis zu seinem Tode, welcher den 10. November 1821 erfolgte.

Romberg wurde nicht nur als Violincomponist, sondern überhaupt als Tonsetzer von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt. Außer der anerkennenden Sprache, welche die musikalischen Zeitungen jener Tage über seine Werke führen, liefert auch einen Beweis dafür die im Jahre 1809 an den Künstler verliehene Doctorwürde Seiten der Kieler Universität. Wenn seine durchaus solide gearbeiteten Symphonien, Quartette, Duette, Operetten, Conzerte und Vokalcompositionen, von denen Schiller's „Glocke" ehedem in ungewöhnlicher Schätzung beim musikalischen Publikum stand, längst vergessen sind, so theilt er hierin ein Geschick mit vielen trefflichen gleichzeitigen Componisten der Wiener Schule, von denen bereits die Rede gewesen ist. Sie alle, die zu ihren Lebzeiten als anerkannte und berühmte Männer auf verdienstliche Weise für die Kunst wirkten, liefern heute den Beleg für

die alte Erfahrung, daß nur dem neugestaltenden Genie jene Unsterblichkeit zu Theil wird, die nicht bloß den Namen sondern auch die Werke des Geistes auf die fernen Geschlechter vererbt.

Über die Violinspieler Fischer, Gruber und Gebrüder Friedel sind wir lediglich auf die Nachrichten beschränkt, welche Schubart in seinen Schriften giebt. Sie lauten: „Fischer*), einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in möglichst kurzer Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigall gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen".

Dieser Schilderung zufolge muß Fischer entweder ein Nachahmer oder Nebenbuhler Lolly's gewesen sein, der, wie Schubart mit Begeisterung erzählt, die Thierstimmen nachzuahmen verstand. Fischer lebte nach Schubart's Angabe in Nürnberg. Hier lebte auch Gruber und zwar als Capellmeister. Schubart bemerkt über ihn: „Sein Bogenstrich ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft". Und von den Gebrüdern Friedel heißt es bei demselben Autor: „Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedel gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzen ungemein schöne Stücke für die Violine: ihre Compositionen sind voll Reiz, und so ganz für dies Instrument gemacht".

*) Es erscheint sehr zweifelhaft, ob mit diesem Fischer der in Gerber's a. Lex. angeführte Markgräfl. Schwed. Capellmeister Johann Fischer identisch ist, welcher auch Violinspieler war.

III. Frankreich und die Niederlande.

Nächst den Italienern thun sich unter den romanischen Völkern im Violinspiel nur noch die Franzosen hervor, während die Spanier keinen maaßgebenden Antheil an dem Entwickelungsgange dieser Kunst nehmen. In Frankreich fand die kunstgemäße Handhabung der Geige jedoch beträchtlich später Eingang und Verbreitung als in Deutschland. Dies ist um so bemerkenswerther, als die Violine dort nicht allein bereits unter Karl IX., also in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eingeführt worden war*), sondern auch zu Anfang des 17. Säculums schon volle Schätzung als eines der edelsten Musikorgane gefunden hatte. Wir entnehmen dies aus Martin Mersenne's „Harmonie universelle" (Paris 1636) in der es wörtlich heißt: „A quoy l'on peut adiouster que ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 Violons du Roy, aduoiient qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant: de là vient que cet instrument est le plus propre de tous faire danser, comme l'on experimente dans les balets, et par tout ailleurs. Or les beautez et les gentilesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulierement lors qu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le Roy des instrumens. Car encore que l'on jouï plusieurs parties ensemble sur le Luth et sur l'Epinette, et consequemment que ses instrumens soient plus harmonieux,

*) Méthode de Violon v. Baillot, Kreutzer und Rode.

neantmoins ceux qui jugent de l'excellence de la Musique, et de ses instrumens par la beauté, et par l'excellence des airs et des chansons, ont des raisons assez puissantes pour maintenir qu'il est le plus excellent, dont la meilleure est prise des grands effets qu'il a sur les passions, et sur les affections du corps et de l'esprit".

Diese begeisterte Lobrede könnte leicht zu der Annahme verleiten, daß Mersenne's Zeitgenossen bereits Wunder was auf der Violine geleistet haben, wenn man nicht aus der dürftigen Beschaffenheit des französischen Instrumentalsatzes jener Periode ersähe, daß ihr Geigenspiel von höchst untergeordneter Bedeutung war. Mersenne giebt uns davon eine Probe in seiner „Harmonie universelle", welche den kindlichsten Standpunkt in Behandlung der Instrumente und insbesondere der Violine zeigt. Es ergiebt sich aus derselben, daß man an die Geiger sehr bescheidene Anforderungen stellte. Als die höchste Instanz für das französische Violinspiel galten damals die, schon von Mersenne citirten 24 Kammerviolinisten des Königs, welche unter dem stehenden Namen „les Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy" figurirten. Ihre amtliche Thätigkeit war eben nicht sonderlich geeignet, die künstlerische Handhabung der Violine zu fördern, denn lange Zeit blieben sie darauf beschränkt, bei den Balleten mit und ohne Gesang mitzuwirken, welche der sogenannten großen, durch Lully*) begründeten Oper vorausgingen. Und selbst die dramatischen Compositionen dieses um die französische Bühne so verdienten Mannes boten bei der engen Begränzung des orchestralen Theiles seiner Partituren für die Ausbildung des Violinspiels keine Gelegenheit.

Wie wenig damals in Frankreich von irgend einer bedeutsamen Instrumentalmusik die Rede war, beweist schon der Umstand, daß man dort noch zu Ende des 17. Jahrhunderts Vokalcompositionen für die Instrumente verwerthete, — ein Standpunkt, den man in Ita-

*) Jean Baptiste Lully, geb. 1633 in Florenz, gest. 1687, wurde infolge seiner Leistungen als Violinspieler und Balletcomponist von Ludwig XIV. 1652 zum Chef der königl. Capelle gemacht. 1672 gründete er die „Académie royale de musique". Näheres über ihn s. in Jahn's Mozart.

lien und Deutschland bereits überwunden hatte. Ein Beispiel davon liegt in einem 1690 in Amsterdam veröffentlichten Sammelwerke vor, dessen Titel folgendermaßen lautet: „Les Trio des Opera de Monsieur de Lully, Mis en ordre pour les concerts. Propres à chanter, et à jouer sur la Flute, le Violon, et autres Instruments“.

Einer der namhaftesten französischen Violinspieler aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war ein gewisser Constantin, Mitglied der Hofmusik Louis XIII. und „roi des ménétriers“, wie er bei Fétis genannt wird. Seine Compositionen bestanden in Stücken zu fünf und sechs Stimmen für Violine, Viola und Baß. Er starb 1657.

Sein Schüler Guillaume Dumanoir, der Sohn eines pariser Musikus (ménétrier), folgte ihm 1659 im Amte als „Geigerkönig“ und „maître des ménétriers“ der Brüderschaft von Saint-Julien, eine Charge, die, einer Monopolisirung der Musik gleichkommend, 1331 ins Leben gerufen und von Karl VI. unterm 24. April 1407 bestätigt wurde. Der Geigerkönig beanspruchte nichts Geringeres als die Tributpflichtigkeit aller Musiker von Fach mit Einschluß der Organisten. Häufige Differenzen, die nicht selten zu Prozessen führten, waren die Folge davon. Dumanoir verfocht seine Gerechtsame in einer eigends dazu verfaßten Schrift, welche den Titel: „Le Mariage de la musique avec la danse, Paris 1664“ führte. Der Erfolg derselben war indessen mehr als zweifelhaft, da gegen den Verfasser derselben von der Behörde unter anderm am 29. April 1689 zu Gunsten der „joueurs de houtbois“ erkannt wurde.

Dumanoir's Sohn, mit Vornamen gleichfalls Guillaume, welcher seinem Vater 1690 im Amte folgte, legte dasselbe am 1. December 1695 nieder. Der letzte Geigerkönig war Guignon*), mit dem diese Institution für immer fiel.

Die im Vergleich zu Italien und Deutschland verspätete kunstgemäße Entwickelung des französischen Violinspiels findet ihren Hauptgrund ohne Frage in der mäßigen und einseitigen musikalischen Begabung der Franzosen. Bezeichnend dafür ist bei dieser Nation schon der

---

*) S. S. 123. Näheres über den „roi des Ménétriers“ findet man in der pariser „Revue et Gazette musicale“, Jahrg. 34, Nr. 40 u. 41.

auffallende Mangel an schönen Stimmen, welcher sich vorzugsweise in dem spröden, klanglosen Organe des weiblichen Geschlechtes bemerklich macht. Daß das französische Idiom hieran Theil hat, ist nicht zu bezweifeln. Mit einem gewissen Recht durfte daher J. J. Rousseau den paradoxen Ausspruch thun, die französische Sprache sei ungeeignet für die Composition, und es könne keine französische Musik geben *). Wenn der letzte Theil dieser Behauptung durch die Wirklichkeit widerlegt ist, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß das musikalische Schaffen der Franzosen sich niemals durch bahnbrechende, wahrhaft neugestaltende Erscheinungen hervorgethan hat. Nicht einmal die von ihnen bis zu hoher Vollendung ausgebildete Spiel- und Conversationsoper war ursprünglich ihre eigene Schöpfung. Es ist bekannt, daß sie den Anstoß dazu durch die zeitweiligen Vorstellungen einer 1752 nach Paris gekommenen italienischen Operngesellschaft, „Bouffons“ genannt, erhielten. Indessen prägt sich in diesem Kunstgenre gerade der französische Nationalgeist am reinsten und bestimmtesten aus. Wir erkennen ihn in der scharf markirten, eigenthümlich belebten Rhythmik, die schon frühzeitig Das mitbestimmte, was man ehedem unter „französischem Geschmack“ verstand. Die Begabung der Franzosen für den Rhythmus offenbart sich zumal in ihrer Vorliebe für Schlaginstrumente, namentlich für die Trommel, die sie mit ebenso viel Leidenschaft als Virtuosität zum Leidwesen gebildeter Ohren zu handhaben wissen. Nächst der Rhythmik ist ihre Musikanlage durch eine meist sprunghafte Melodik gekennzeichnet, die indessen des Pikanten nicht leicht entbehrt. Für ein tiefcombinatorisches und ideelles musikalisches Gestalten fehlt dagegen den Franzosen das entsprechende Vermögen, und dieses letztere konnte durch Raffinement und geistreiche Speculation ebenso wenig ersetzt werden, wie durch den in ihrem Naturell tief begründeten Hang zu feingeschliffen eleganter und äußerlich effektreicher, nicht selten theatralisch gefärbter Ausdrucksweise.

Als eine natürliche Folge des mäßigen Musiktalents der Franzosen stellt sich bei ihnen im Ganzen und Großen der Mangel eines musikalischen Volksthums dar, aus dem sich, wie in Italien und

*) Otto Jahn's Mozart (Aufl. I.) Bd. 2. S. 201.

Deutschland, eine gleichmäßig durch das ganze Land vertheilte Thätigkeit in mannichfaltigen, einander ergänzenden Richtungen hätte entwickeln können. Was aber auch etwa in dieser Beziehung möglich gewesen wäre, — das französische Centralisationssystem würde hemmend dazwischen getreten sein. Schon lange absorbirte Paris die geistige Kraft des Volkes. Einzelne, hier und da in den Provinzstädten auftauchende Kräfte vermochten nicht die Macht der Gewohnheit zu paralysiren, sondern wurden vielmehr, um ihr Talent zur Geltung zu bringen, nach der Hauptstadt gedrängt. In der That war Frankreich in musikalischer Beziehung, wie gegenwärtig noch, ausschließlich durch Paris repräsentirt. Dort versammelten sich die Begabtesten des Landes, dorthin strömten seit Mitte des vorigen Jahrhunderts die künstlerischen Celebritäten des Auslandes von allen Nuancen und Farben, um ein vergnügungssüchtiges Publikum zu unterhalten und von demselben den Lohn an Beifall und klingender Münze für ihre Anstrengungen zu empfangen. Insbesondere wurde Paris ein Anziehungspunkt für Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, nachdem das Concert spirituel*), gegründet 1725, in Aufnahme gekommen war, welchem später das „Concert d'amateurs“ und das „Concert de la rue Clery“ folgten. Was aber auch in Paris zur Hebung und Förderung tonkünstlerischer Interessen geschehen mochte, die Musik blieb dort, dem angedeuteten Naturell der Franzosen durchaus entsprechend, bis weit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein auf einem verhältnißmäßig niedrigen Standpunkte. Amusement war damals wie heute die Parole des Publikums; nach dem „Was“ und „Wie“ wurde eben nicht viel gefragt. Baron Grimm, der Freund und Beschützer Mozart's, fand sich zu der bezeichnenden Äußerung veranlaßt: „Schade, daß man sich hier zu Lande so wenig auf gute Musik versteht“, und der alte Mozart charakterisirt den Sologesang bei der Kirchenmusik in der k. Capelle mit den Worten: „leer, frostig, elend, folglich französisch“. Ausführlicher läßt sich Meister Wolfgang Mozart vernehmen, der bei Gelegenheit seines zweiten pariser Aufenthaltes (1778) seinem Vater schreibt: „Baron Grimm

*) Über dasselbe s. Otto Jahn's Mozart (Aufl. I.) B. II.

und ich lassen oft unsern Zorn über die hiesige Musik aus, Notabene unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Ein andermal berichtet er: „Was mich am meisten bey der Sache ärgert, ist, daß die Franzosen ihren Gout nur insoweit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bei Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre französische Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen" *).

Burney, welcher 1770 in Paris war, giebt ein ähnliches Urtheil. Er wohnte einer Aufführung im Concert spirituel bei und bemerkt über den dort gehörten Gesang: „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies gerade das war, was ihr Herz und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem Ende zum andern wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Conzert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe".

Mit der Instrumentalmusik stand es um dieselbe Zeit wenig besser als mit dem Gesange. Erst durch Gluck's Auftreten in Paris (1773) erfuhr sie einen wesentlichen Fortschritt, denn dieser Meister stellte nicht nur an die Bühne, sondern auch an die Musiker erhöhte Forderungen für die Darstellung seiner Werke. Nach Castil-Blaze „fand er ein Orchester vor, das in seinen Noten nichts sah als ut und re, Viertel- und Achtelnoten", und Ginguené berichtet von den ungeschickten, betäubenden und im Vortrag eintönigen Leistungen desselben **). Wie große Mühe es ihm kostete, die Mitwirkenden auf die Höhe seines künstlerischen Standpunktes zu erheben, beweisen seine eigenen sarkastischen Worte, daß er, wenn er für die Composition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, für das Einstudiren derselben 20,000 Livres er-

*) Jahn's Mozart (Aufl. I.) Bd. II. S. 259.
**) Marx's Gluck und die Oper. Bd. 2. S. 110, 112.

halten müßte. Gluck's Einwirkung auf das pariser Orchesterspiel machte sich natürlich zunächst bei der großen Oper geltend. Da die hier vereinigten Kräfte aber den Kern der pariser Instrumentalisten bildeten, so konnte es nicht fehlen, daß der erzielte Gewinn bald von maaßgebendem Einfluß auf die übrigen Kunstinstitute wurde, in denen die Orchestermusik gleichfalls eine Rolle spielte. Daß nächstdem auch eine künstlerische Autorität wie Viotti von förderndem Einfluß auf die pariser Instrumentalmusik sein mußte, läßt sich nicht bezweifeln.

Wie mangelhaft aber auch das französische Musiktreiben theilweise noch in den ersten Decennien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sein mochte, schlimmer sah es jedenfalls damit in der unmittelbar vorhergehenden Periode aus. Ein pariser Musiker, Namens Corrette*), äußert sich in seiner „Méthode d'accompagnement" (Paris 1750) deutlich genug darüber, indem er sagt: „Zu Anfang dieses Jahrhunderts war die Musik in Frankreich in einem sehr kläglichen Zustande. Als Corelli's Sonaten von Rom 1715 in Paris ankamen, fand sich Niemand, der sie spielen konnte. Zwar machten sich Violinisten daran und studirten sie, aber erst nach mehreren Jahren waren drei von ihnen im Stande sie zu spielen**). Dem hier bezeichneten Standpunkte entsprechen denn auch vollkommen die französischen Violincompositionen aus jener Zeit. Sie beweisen, daß Corrette's Urtheil nicht im mindesten übertrieben ist. Unter denselben heben wir ein Suitenwerk Rébel's hervor, dessen Titel lautet: „Pieçes pour le Violon, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin, et sur la Viole. Par Monsieur Rebel, Ordinaire de l'Academie Royale de Musique. A Paris chez Christophe Ballard. 1705".

Diese „Pieçes" bestehen aus drei Suiten, in denen sich die zu

---

*) Michel Corrette war um 1758 Organist am großen Jesuitencollegium (rue Saint-Antoine) zu Paris. In seinem Hause veranstaltete er Musikaufführungen der besten Werke Lully's und Campra's. Auch eröffnete er eine Musikschule, für deren Gebrauch er mehrere Instrumentalwerke schrieb. Mit seinen Schülern hatte er aber kein Glück. Man nannte sie in Paris spottweise „les anachorètes" (les ânes à Corrette). Fétis' Biogr. universelle.

**) Allgem. mus. Ztg. (neue Folge), Jahrg. III. S. 640.

jener Zeit üblichen Tanzformen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourée, Passacaille, la Boutade, Gavotte und Menuet finden. Außerdem enthalten sie zwei Capricen, ein Rondo und ein Stück mit der Bezeichnung „les Cloches". Jede der drei Suiten ist durch ein „Prelude" eingeleitet. Mit Ausnahme der Chaconne und Passacaille, welche nach üblicher Weise variirt sind, haben die Tänze die zweitheilige Liedform. Der dürftige Violinsatz überschreitet nicht die dritte Lage. Die Notirung steht mit Ausnahme des (bezifferten) Basses in den alten Schlüsseln.

Den Schluß des Werkes bildet eine ausgeführtere Caprice, zunächst von einer, dann von zwei Geigen (Dessus), Viola (Taille) und Baß begleitet.

Sämmtliche Musikstücke dieser Sammlung, die weit eher ungeschickten Anfängerarbeiten als Erzeugnissen eines reifen Mannes gleichen, erheben sich kaum über die niedrigste Stufe primitiver Bildweise. Von freier melodischer Erfindung ist nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Eben so übel berathen zeigt sich der Autor in harmonischer Hinsicht. Seine Fortschreitungen und Intervallverdoppelungen machen einen schülerhaften Eindruck. Das rhythmische Element ist dagegen unverkennbar in einer den verschiedenen Tanzformen entsprechenden Weise mit Bewußtsein behandelt. In ihrer Totalität zeigen diese Musikstücke, wie sehr Frankreich in Betreff der Violincomposition und, was dasselbe ist des Violinspiels, gegen Italiens zu jener Zeit weit vorgerückte Leistungsfähigkeit und selbst gegen Deutschland im Rückstande war.

Rébel, ein Schüler Lully's, war Kammercomponist des Königs und gehörte den „vingt-quatre-Violons" an. Seit 1699 versah er den Dienst als erster Violinist, und 1707 wurde er Chef seiner Mitspieler. In dieser Funktion stand er noch 1737. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Sein Sohn, geb. 19. Jan. 1701 zu Paris, war gleichfalls Violinspieler und seit 1717 Mitglied der königl. Capelle. 1723 wurde er zum Kammercomponisten ernannt. Die Thätigkeit desselben als Tonsetzer ist dadurch besonders bemerkenswerth, daß er in Gemeinschaft François Francoeur's neun Opern schrieb, die sich indeß, wie Fétis

bemerkt, in keiner Weise über das Niveau ihrer Zeit erheben. Beide Männer waren eng befreundet und versahen von 1736 ab nicht nur gemeinsam das Inspectorat der 1672 durch Lully begründeten „Academie royale de musique", sondern während der Jahre 1751—1767 auch die Direktion dieses Instituts.

François Francoeur, geb. in Paris den 28. Sept. 1698, wurde bereits in seinem zwölften Jahre bei der Oper angestellt. Auch that er Dienste als königl. Kammermusiker und erwarb dann, nach damaligem Brauch, käuflich eine von den Stellen der 24 Kammermusiker des Königs, dessen Kammercomponist er später wurde. Seine weitere Carrière machte er, wie schon bemerkt, als College Rébel's (des Sohnes). Doch brachte er es schließlich noch weiter als dieser, da er sich 1760 zur Würde eines königl. Musikintendanten emporschwang, auf die er schon 1742 seine Anwartschaft von Colin de Blamont käuflich erworben hatte. Francoeur starb nach wiederholten Steinoperationen in seiner Geburtsstadt den 6. Aug. 1787. Außer den mit Rébel zusammen componirten Opern veröffentlichte er zwei Sonatenhefte, die aus seinen Jugendjahren herrühren und als sein ausschließliches produktives Eigenthum bezeichnet werden. Das eine dieser Werke, „Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse, Dediez au Roy, Composez par Mr. Francoeur le fils, Paris 1715", enthält acht Sonaten, die einen unverkennbaren Fortschritt gegen die „Pieçes" von Rébel (dem Vater) bekunden. In der Formgebung bewegt der Componist sich insofern zwischen der Suite und Sonate, als bei ihm Tanzstücke mit ausgeführteren Tonsätzen freier Erfindung von verschiedenem Charakter abwechseln. So finden sich in diesen Sonaten Allegro's, Arien und an Tänzen die Allemande, Gavota, Sarabanda und Courante. Die Finale's bestehen meist in einem Prestosatz, die Einleitungen in einem ausgeführteren Adagio. Die Allegro's sind trotz ihres sehr einfachen Charakters und des veralteten Duktus ihres Figurenwesens von munterem, sowie leicht bewegtem und natürlichem Fluß; die langsamen Sätze zeichnen sich bereits durch einzelne hübsch empfundene Momente aus. Vor allem aber ist die Violinbehandlung mannichfaltiger und wirkungsvoller als bei Rébel. Eine Eigenthümlichkeit Francoeur's, von der es unseres Wissens kein zweites

Beispiel in der Violinliteratur giebt, ist die Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Accordgriffe, eine Licenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt.

Es mag hier zugleich ein Neffe Francoeur's, Louis Joseph Francoeur (le neveu) erwähnt werden, welcher zu den namhafteren französischen Violinspielern des vorigen Jahrhunderts gehörte. Sein Vater, dem er die erste musikalische Anleitung verdankte, war königl. Cammermusikus und erster Violinist bei der Oper. Nach dessen Tode nahm ihn sein Onkel François F. als Pflegesohn an, theilte ihn 1746 den Eleven der königl. Kammermusik zu und bewirkte 1752 seine Anstellung als Geiger im Opernorchester. Durch ausgezeichnete Befähigung für das Direktionsfach stieg er 1776 zu dem Amte des königl. Capellmeisters empor, nachdem er 1764 zum zweiten und 1767 zum ersten Orchesterdirigenten befördert worden war. Seine produktive Thätigkeit widmete er der Bühne. Er wurde den 8. October 1738 in Paris geboren und starb am 10. März 1804.

Bevor wir die weitere Entwickelung des französischen Violinspiels verfolgen, ist des italienischen Einflusses auf dasselbe zu gedenken. Er begann mit dem achtzehnten Jahrhundert und wurde zunächst durch Baptiste Anet — gewöhnlich nur bei seinem Vornamen Baptiste genannt — vermittelt, welcher ein Schüler Corelli's war. Vier Jahre studirte er unter Leitung dieses Meisters in Rom. Bei seiner ungefähr um 1700 erfolgenden Rückkehr nach Paris erregte er dort so großes Aufsehen, daß er als bedeutendster französischer Violinist gepriesen wurde. Daß er es wirklich gewesen, hat bei dem damaligen noch sehr unentwickelten Zustande des Violinspiels in Frankreich alle Wahrscheinlichkeit für sich. Baptiste hegte den Wunsch, sich bleibend in Paris niederzulassen. Aber diese Stadt war noch nicht reif für eine solche Erscheinung. Er spielte vor Ludwig XIV., welcher indessen — vielleicht seinen 24 Kammerviolinisten zu Lieb — keinen Geschmack an seinem Spiel fand. Der französische Hof war damals für Paris, was diese Stadt für das ganze Land, und so vermochte Baptiste dort nicht festen Fuß zu fassen. Er entschloß sich daher nach einiger Zeit, in Polen sein Glück zu versuchen. Hier leitete er bis ans Lebensende die Privatcapelle eines vornehmen Kunstfreundes.

Von seinen Compositionen ließ Baptiste drei Hefte Violinsonaten drucken.

Indeß war Anet nicht vergeblich in Paris gewesen. Er fand in Jean Baptiste Senaillé einen Schüler*), der, begeistert von der italienischen Manier des Violinspieles, mit allem Eifer sich die Kunst seines heimgekehrten Landsmannes anzueignen suchte. Dies gelang ihm um so schneller, als ihn Queversin, einer der 24 Kammerviolinisten des Königs, bereits über die wichtigsten Elemente der Technik hinweggebracht hatte. Nun aber genügte dem strebenden Jüngling das französische Violinspiel nicht mehr, und er beschloß deshalb nach Italien zu wandern, um an der Quelle unter Leitung eines bewährten Meisters noch weitere Studien zu machen. Doch kam er nur bis Modena, wo man so großes Gefallen an seinen Leistungen fand, daß man ihn für das Opernorchester engagirte. 1719 kehrte Senaillé nach Paris zurück und beschloß dort in den Diensten des Herzogs von Orleans am 29. April 1730 sein Leben. Geboren wurde er den 23. Novbr. 1687. Seine Sonaten, die zu Paris in fünf Heften erschienen, sollen sich nach Fétis' Angabe als eine Nachahmung von Corelli's op. 5 erweisen. Ein wohlgestaltetes, angenehmes, wenn auch sehr einfaches Musikstück aus ihnen giebt J. B. Cartier in seiner „l'Art de Violon".

Ein anderer in Italien gebildeter Franzose von größerer Bedeutung war Jean Marie Leclair, mit dem Beinamen l'ainé, der Sohn eines in den Diensten Ludwig's XIV. stehenden Musikers. Ursprünglich für die Tanzkunst bestimmt, der er auch einen Theil seines Lebens widmete, trieb er doch seit seiner Jugend das Violinspiel so fleißig, daß er sich demselben später auf erfolgreiche Weise widmen konnte. Sein Geschick führte ihn als Balletmeister nach Turin. Hier machte er die Bekanntschaft Somis', der sich so sehr für sein Talent interessirte, daß er ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Nun verließ Leclair sein Metier und gab sich ganz der Musik hin, in der er sich durch eigenes Studium immer mehr zu ver-

*) Bei Fétis wird auch der Italiener Giov. Antonio Piani (Desplanes) als Lehrer Senaillé's angeführt. Piani war ein Neapolitaner und gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er kam 1704 in Begleitung des Grafen von Toulouse nach Frankreich. Angeblich soll er später in Venedig wegen Fälschung von Handschriften eine Hand durch das Henkerbeil eingebüßt haben.

vollkommnen suchte. Er wandte sich 1729 nach Paris und bildete sich hier unter Anleitung Chéron's, damaligem Cembalisten bei der Oper, in der Tonsetzung aus. Als Violinist vermochte er indeß ebenso wenig eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stellung zu erringen wie Baptiste Anet. Gleichsam, als ob man den italienischen Einfluß nicht aufkommen lassen wollte, wies man ihm eine untergeordnete Ripienistenstelle im sogenannten „grand choeur" der Oper zu, die ihm bei einer Besoldung von 450—500 Livres nur gestattete, in der Ouverture, den Chören und der Balletmusik mitzuwirken. Nach einiger Zeit durfte Leclair hoffen, seine künstlerische und materielle Lage zu verbessern, da er 1731 der königl. Musik zugetheilt wurde. Allein ein Zerwürfniß mit dem ihm nach Fayolle's Angabe feindlich gesinnten Geiger Guignon wegen des Vorspieleramtes der zweiten Violine veranlaßte ihn, auf jede officielle Anstellung zu verzichten. Er trat ins Privatleben zurück und war in der Folge nur noch als Musiklehrer und Componist für sein Instrument thätig. So wirkte er in aller Stille mit der Anspruchslosigkeit eines echten Künstlers. Bezeichnend hierfür erscheint es, daß er trotz einer ungewöhnlichen Begabung auch niemals außerhalb Paris den Weg der Öffentlichkeit betrat, um für seinen Ruf oder materiellen Gewinn thätig zu sein. Nur einmal entfernte er sich von Hause und suchte Locatelli in Amsterdam auf, dessen Kunst ihn lebhaft interessirte. Fétis will sogar einen Einfluß dieses Meisters auf Leclair's letzte Compositionen erkennen, die als oeuvre posthume nach seinem Ableben erschienen. Der treffliche Künstler starb eines gewaltsamen Todes. Am 22. October 1764 Abends 11 Uhr wurde er in den Straßen von Paris nahe bei seiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet. In Lyon wurde er 1697 geboren. Leclair erscheint nach den von ihm vorliegenden Werken als einer der bedeutendsten Violincomponisten Frankreichs im 18. Jahrhundert. Zwar läßt seine Gestaltungsweise den engen Anschluß an die Überlieferungen der normgebenden italienischen Schulen erkennen, doch spricht sich in mehreren seiner Arbeiten ein eigenthümlicher nationaler Zug von spirituell anziehendem Charakter aus. Seine Musik athmet bei angenehmem natürlichen Fluß frisch pulsirendes, rhythmisch bewegtes Leben in den schnellen, Anmuth und Grazie in den langsamen Sätzen. Freilich kann dieses nur auf einen

gewissen Theil seiner Compositionen bezogen werden, denn in ihrer Totalität betrachtet, enthalten sie nicht wenig Veraltetes und Unbedeutendes. Allein dies gilt mehr oder minder von allen Violincompositionen des vorigen Jahrhunderts, und selbst Männer wie Corelli und Tartini machen davon keine Ausnahme. Zu größerer Gemüthsvertiefung und Breite des Styls erhebt Leclair sich selten. Wenigstens ist uns davon nur ein Beispiel in der sechsten Sonate (C moll) seines fünften Werkes bekannt, die mit Beziehung auf ihre schwermüthig ernste Färbung den Beinamen „le tombeau“ erhielt *). Sie thut sich — namentlich in den beiden ersten Sätzen — durch ungewöhnlichen Schwung und pathetischen Ausdruck hervor. Leclair's Geigenbehandlung ist wirkungsreich, doch überschreitet sie nicht die durch Tartini gesteckten Grenzen. Innerhalb derselben offenbart er sich indeß als ausübender Künstler von großer Gewandtheit, besonders im doppelgriffigen Spiel, das er in meisterhafter Weise beherrscht haben soll.

Von den veröffentlichten Compositionen Leclair's, die dessen Frau sämmtlich gravirte, nennt Fétis vierzehn verschiedene Werke. Dieselben enthalten theils Solosonaten für Violine mit beziffertem Baß, so wie Trios für zwei Violinen mit Baß oder für Violine, Flöte und Baß (auch ein opus für zwei Flöten, zwei Violinen und Baß ist darunter), theils Conzerte mit Begleitung von Streichinstrumenten, Für die Bühne schrieb Leclair eine Oper „Glaucus et Scylla“, die am 4. October 1747 zu Paris aufgeführt wurde.

Der jüngere Bruder dieses Künstlers, Antoine Remi Leclair, genannt le cadet, geb. in Lyon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war gleichfalls ein tüchtiger Violinspieler. Von ihm erschien gegen 1760 ein Heft mit zwölf Violinsonaten.

Leclair's des älteren künstlerisches Wirken als Vermittler der italienischen Violinschule konnte namentlich in Betreff seiner Lehrthätigkeit nicht ohne Einwirkung auf das französische Violinspiel sein. Doch darf dieselbe um so weniger überschätzt werden, als dieser Meister, wie

---

*) Es ist die eine von den beiden in der David'schen Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sonaten Leclair's. Eine andere originaltreuere Ausgabe derselben veranstaltete Alard bei Schott in Mainz.

wir gesehen haben, zu keiner einflußreichen Stellung in Paris gelangen konnte.

Unter seinen Schülern haben wir nur zwei namhaftere Künstler hervorzuheben: l'Abbé fils und Saintes Georges. Der erstere, mit seinem eigentlichen Namen Joseph Barnabé S. Sévin, wurde in Agen am 11. Juni 1727 geboren und kam 1731 nach Paris. Hier genoß er zwei Jahre Leclair's Unterricht, nachdem er schon von seinem Vater l'Abbé im Violinspiel unterwiesen worden. 1739 wurde l'Abbé im Orchester der Comédie française und 1742 bei der großen Oper angestellt. Gegen 1762 gab er aber schon seine künstlerische Wirksamkeit auf, zog sich nach Maison bei Charenton zurück und starb dort 1787. Von seiner Composition erschienen im Druck acht Sonaten- und Triowerke. Ungewiß dagegen ist es, ob er die unter seinem Namen bei Cartier angeführte Violinschule verfaßt hat.

Le Chevalier de Saintes Georges, der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne im französischen Amerika und einer Negerin, geb. den 25. Dec. 1745 zu Guadeloupe, erhielt seine Erziehung von Jugend auf in Frankreich. Leclair bildete ihn zu einem der tüchtigsten französischen Violinisten seiner Zeit heran. In reiferen Jahren führte er gemeinschaftlich mit Gossec die Direktion der „Concerts des amateurs“ *). Als Componist war er nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne thätig. Doch sein Hang zu ungewöhnlichem Leben entzog ihn später dem künstlerischen Beruf. Von den Bewegungen der Revolution ergriffen und mit fortgerissen, stellte er sich als Commandant an die Spitze eines von ihm organisirten Jägercorps, welches er der Nordarmee zuführte. Beinahe wäre er indeß ein Opfer der Sache geworden, für die er eingetreten.

*) Diese Conzerte wurden eben von Gossec, einem der bedeutendsten und thätigsten Musiker Frankreichs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, zur Pflege der Instrumentalmusik 1770 gegründet. François Josephe Gossec, geb. 1733, kam 1752 nach Paris und war neben seiner amtlichen Thätigkeit als Leiter der „Ecole royal du chant“ (1784) sowie als Mitdirigent des Conservatoire (1795) von Bedeutung für die französische Instrumentalcomposition. Seine längst vergessenen Symphonien und Streichquartette entstanden ziemlich zu gleicher Zeit mit den Haydn'schen Werken dieser Gattungen. Auch verschiedene Vokalcompositionen sind von ihm vorhanden. Er starb 1829 in Passy.

Man verdächtigte seinen Charakter, und nur der Reaction des 9. Thermidor (27. Juli 1794) hatte er seine Rettung vor dem Beil der Guillotine zu verdanken. Doch gerieth er im Getriebe jener gräuelvollen Zeit in eine brodlose Existenz und endete sein Leben unter kummervollen Verhältnissen am 12. Juni 1799.

Außer Leclair ging von französischer Seite noch Pierre Vachon aus der piemontesischen Violinschule hervor. Geboren 1731 zu Arles, wurde er bei seinem späteren Aufenthalte in Paris der Zögling Chiabran's, welcher 1751 dort mit großem Erfolg auftrat. Nachdem Vachon sich 1758 im Concert spirituel als Solospieler hatte hören lassen, wurde er 1761 für die Privatmusik des Prinzen Conti als erster Violinspieler engagirt. 1784 verließ er Frankreich, zunächst nur, um eine Kunstreise nach Deutschland anzutreten, gab dann aber für immer sein Vaterland preis, als er während seiner Anwesenheit in Berlin zum Conzertmeister bei der königl. Capelle ernannt wurde. Er bekleidete diesen Posten bis 1798, trat dann in Ruhestand und starb 1802. Vachon war auch als Componist thätig. Die beiden Sätze, welche Cartier in seiner Violinschule von ihm mittheilt, erwecken keine besonders günstige Meinung von seinem Talent. Als Violinist soll Vachon nach La Borde's Urtheil sich vorzugsweise im Quartettspiel ausgezeichnet haben. Daß er als Conzertmeister tüchtig war, ist aus Dittersdorf's Selbstbiographie zu ersehen.

Die Paduaner Schule fand gleichfalls unter den Franzosen Vertretung, und zwar durch André Noel Pagin, Joseph Touchemoulin und Pierre Lahoussaye. In Betreff des ersteren zeigt sich recht auffallend, wie sehr die Franzosen im vorigen Jahrhundert geneigt waren, ihr von Eifersüchtelei erfülltes Vorurtheil gegen die Superiorität der italienischen Kunst bei passender Veranlassung an den Tag zu legen. Pagin war in jungen Jahren der Schüler Tartini's gewesen. Als er bei seiner Rückkehr nach Paris im Concert spirituel auftrat, verbanden sich die anwesenden Musiker zu einer feindlichen Demonstration gegen ihn, angeblich, weil sie dadurch verletzt gewesen seien, daß er nur Compositionen seines Lehrmeisters zum Vortrage gewählt habe. Die gehässige Aufnahme seiner gediegenen Bestrebung, den größten Violincomponisten der Zeit bei seinen Landsleuten einzu-

führen, beleidigte ihn so tief, daß er sich nicht wieder zu einem öffentlichen Auftreten entschließen konnte. Seine Existenz wäre unter solchen Umständen bedroht gewesen, wenn ihn sein Freund und Beschützer, der Herzog von Clérmont, nicht durch eine Anstellung mit dem Jahrgehalt von 6000 Fres. unterstützt hätte. Fortan lebte Pagin der Kunst ausschließlich zum Vergnügen und ließ sich nur noch in Privatkreisen hören. Burney, der seine Bekanntschaft 1770 in Paris machte, rühmt seinem Spiel besondere Schönheit des Tones sowie des Vortrages im Adagio und leichte Besiegung technischer Schwierigkeiten nach. 1748 erschienen zu Paris sechs seiner Violinsonaten. Cartier theilt aus der letzten derselben das Adagio mit, welches zwar von würdiger Haltung ist, doch in keiner Hinsicht sich auszeichnet. Geboren wurde Pagin 1721 in Paris. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Joseph Touchemoulin, geb. 1727 zu Chalons, verließ frühzeitig sein Vaterland und kam erst in die Lehre Tartini's, nachdem er beim Kurfürsten von Köln und Bonn als Hofmusikus thätig gewesen war. Sein Fürst gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreise nach Italien und ernannte ihn bei seiner Rückkehr von derselben zum Capellmeister. Der Tod seines Wohlthäters veranlaßte ihn, diese Stellung aufzugeben und eine gleiche am Thurn- und Taxisschen Hofe in Augsburg anzunehmen. Hier wirkte er bis zu seinem Ende, welches am 25. October 1801 erfolgte. Als Componist war Touchemoulin unbedeutend. Schubart sagt über ihn: „Sein Geschmack ist ganz französisch, weich und molligt. Er spielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann". Sein Sohn Ludwig war gleichfalls Violinist, und von ihm bemerkt derselbe Berichterstatter: „Sein Sohn hat schon im zwölften Jahre große Talente für die Violine geäußert, indem er die schwersten Conzerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung seines Vaters war ihm nicht günstig". Nach Gerber wurde er im Mannesalter taub.

Pierre Lahoussaye, eine Künstlernatur von glücklicher Anlage, trieb die Musik, namentlich aber das Violinspiel, in früher Jugend aus eigenem Antriebe und ohne jede Anleitung. Er war am 12. April 1735 in Paris geboren. So fand er denn bald Gelegenheit, sich regelrecht auszubilden. Sein erster Lehrer war Piffet, ein

tüchtiger, um 1750 bei der großen Oper angestellter Violinist, mit dem seltsamen Spitznamen le grand nez. Schon vor Ablauf seines zehnten Lebensjahres konnte Lahoussaye sich im Concert spirituel hören lassen. Fördernde Anregung für sein Studium fand er weiterhin in dem Hause des Grafen Senneterre, in welchem er die namhaftesten, damals in Paris versammelten Geiger hörte, unter denen sich Männer wie Giardini, Pugnani, Pagin und Ferrari befanden. Der letztere, welchem Lahoussaye's Begabung nicht entging, veranlaßte denselben gelegentlich in diesem Künstlerkreise zu spielen, und zum Erstaunen der Anwesenden trug er einige Theile aus Tartini's Teufelssonate vor, die er nur vom Hören kannte. Diese Probe seines Talentes bewog Pagin, ihm Unterricht zu ertheilen. Derselbe rief das Verlangen in ihm hervor, auch unter den Augen des Meisters, welchem Pagin seine Ausbildung verdankte, das bisher getriebene Studium zu vollenden. Ein glücklicher Umstand verschaffte ihm hierzu Gelegenheit. Er fand ein Unterkommen bei dem Fürsten von Monaco, welcher ihn mit sich nach Italien nahm, und nun sah Lahoussaye seinen Wunsch erfüllt, der Lehre Tartini's theilhaftig zu werden, welche er mehrere Jahre hindurch genoß. Zugleich benutzte er die Gelegenheit, bei Traetta in Parma Compositionsunterricht zu nehmen. Nach funfzehnjähriger Anwesenheit in Italien erhielt Lahoussaye den Ruf, die italienische Oper in London zu dirigiren. Er begab sich 1772 dahin. Doch schon drei Jahre später verließ er diesen Wirkungskreis, um in Paris die Orchesterleitung des Concert spirituel zu übernehmen, die ihm 1781 auch in der Comédie italienne zu Theil wurde. 1790 führte er gemeinschaftlich mit Puppo die Orchesterdirektion am Theatre Monsieur, dem späteren Theatre Feydeau. Hier war er bis zur Vereinigung der letzteren Bühne mit dem Theatre Favart (1800) thätig. Auch bekleidete er bis 1802 eine Violinprofessur bei dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gegründeten pariser Conservatorium. Seit dieser Zeit aber verfolgte ihn Mißgeschick. Aller seiner Funktionen nach und nach enthoben und ohne Aussicht auf irgend eine seinen bisherigen Stellungen entsprechende Entschädigung, sah er sich genöthigt, einen Platz bei der zweiten Geige im Opernorchester anzunehmen. In dieser drückenden Lage arbeitete er um das tägliche Brod bis zum Jahre

1813, da dann beginnende Taubheit und Abnahme der Kräfte Veranlassung zu seiner gänzlichen Verabschiedung wurden. Er starb in Paris gegen Ende 1818.

Lahoussaye war allen Nachrichten zufolge ein ausgezeichneter Violinspieler. Fétis berichtet, daß dieser Künstler, trotz seines hohen Mannesalters, ihn durch mächtigen Ton und große Vortragsweise in freudiges Staunen versetzt habe.

Außer den eben genannten, unter dem unmittelbaren Einfluß des italienischen Violinspiels gebildeten Künstlern wäre hier noch Woldemar (mit seinem eigentlichen Familiennamen Michel) zu erwähnen, der ein Schüler Antonio Lolly's war. Er genoß eine brillante Erziehung, mit besonderer Bevorzugung der Musik, für die er sich später ganz entschied. Die Wechselfälle des Glücks zwangen ihn bald eine Existenz zu suchen, welche er zunächst als Musikmeister einer ambulanten Schauspielergesellschaft fand. Weiterhin ließ er sich zu Clermont-Ferrand nieder. Dort lebte er bis zu seinem Tode, der im Januar 1816 erfolgte. Woldemar bietet uns insofern ein Interesse, als er zu denjenigen Geigern des vorigen Jahrhunderts zählt, die in die Fußtapfen Lolly's traten. Ausdrücklich wird von ihm hervorgehoben, daß er sich ähnlich, nur noch handgreiflicher wie sein Lehrer, in Bizarrerien und Charlatanismen mannichfacher Art gefiel. Unter anderem kündigte er, wie Gerber berichtet, eine sogenannte Correspondence lyrique oder allgemeine musikalische Sprache an, vermittelst deren er durch den Vortrag auf der Violine „den Sinn folgender verschiedener Stücke bestimmt vernehmlich machen wollte: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurin's Trauerspiel; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment einer Predigt des Exjesuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktschreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeau's Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verschiedenen Töne leidenschaftlicher Liebe, in einem Dialog". Man hat aber, wie Gerber hinzufügt, nichts weiter „von der wirklichen Erscheinung dieses Werks gehört". Es hatte also wohl bei der bloßen Ankündigung dieses Curiosums sein Bewenden. Dagegen veröffentlichte W. im Jahre 1800 zu Paris zwei seiner Richtung vollkommen entsprechende Schriften, von denen die eine Anleitung

im Gestalten aller Arten von Musik ohne Kenntniß der Compositionskunst ertheilte, die andere aber eine Art musikalischer Stenographie lehrte, um im Drange der Begeisterung während des Componirens Alles geschwind zu Papier zu bringen. Auch Schulen für Violine, Bratsche und Clarinette verfaßte er. Die erstere derselben führt den herausfordernden Titel: „Le nouvel art de l'archet, servant de suite à celui de Tartini", welcher in schneidendem Widerspruch zu dem Inhalt der Arbeit steht. Dieser bietet weiter nichts als eine kurze Polonaise mit 16 Variationen, in denen die Stricharten älterer und neuerer berühmter Violinspieler, doch meist nur taktweise angemerkt sind: eine dreiste Speculation auf die Leichtgläubigkeit des großen Publikums. Von seinen völlig werthlosen Violincompositionen ließ Woldemar eine nicht geringe Anzahl drucken.

Es ist aus dem Vorhergehenden leicht zu ersehen, daß die Hingabe der Franzosen an das nachahmenswerthe Vorbild des italienischen Violinspiels bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts numerisch sehr gering war. Im Allgemeinen beschränkte man sich auf das Nächstliegende. Inwieweit hierzu der selbstgefällige, noch immer nicht ganz geschwundene Wahn des Franzosenthums beigetragen, als besonders bevorzugtes, an der Spitze der Civilisation stehendes Culturvolk die Aneignung fremdländischer Errungenschaften und Vorzüge entbehrlich zu finden, dürfte sich schwer feststellen lassen. Immerhin sprechen die Thatsachen dafür, daß das stark ausgebildete Selbstbewußtsein dieser Nation*) im gegenwärtigen Falle einer rückhaltlosen, pietätvollen Aufnahme des von Außen herzugebrachten Bildungsstoffes lange Zeit hindurch hemmend entgegen stand. Begreiflich ist es daher, wenn die methodisch schöne Geigenbehandlung in Frankreich verhältnißmäßig spät allgemeineren Eingang fand. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts

*) Der Musikkritiker des pariser „Figaro", Herr Leroy, gab noch vor Kurzem einen erbaulichen Beleg dazu. In einer Besprechung der von ihm in München gehörten Aufführung der Wagner'schen „Meistersinger" läßt er sich zu folgender Phrase herbei: „In seiner Zurückgezogenheit, am Ufer des Luzerner Sees, denkt Wagner noch immer an Frankreich, an Paris. Er weiß genau, wie es Meyerbeer, Rossini und Verdi wußten, daß der Hauptstadt Frankreichs allein die endgültige Entscheidung über den Werth einer neuen Kunstrichtung zusteht". (Süddeutsche Musikztg. Jahrg. 17. Nr. 34.)

erfolgte dies. Zum zweiten Mal sehen wir nun die piemontesische Schule in Paris thätig. Diesmal errang sie aber durch Viotti einen, wenn auch nicht ausschließlichen, so doch entscheidenden Sieg. Bevor indeß diese Thatsache näher ins Auge gefaßt wird, haben wir unter jenen französischen Violinisten Umschau zu halten, welche, theils unabhängig von dem italienischen Violinspiel, theils im größeren oder geringeren Anschluß an die vorhandenen Meisterwerke der italienischen Violincomposition eine selbstständige nationale Richtung verfolgten. Den Reigen derselben eröffnet:

Louis Travenol, geb. 1698 zu Paris. Er gehörte dem Orchester der großen Oper an, welchem er 1739 einverleibt wurde. 1759 schied er mit Pension aus seiner Stellung, wozu wahrscheinlich sein bizarrer, ränkesüchtiger Charakter, der überhaupt in Mißcredit stand, beigetragen hat. Travenol veröffentlichte ein Sonatenwerk für Violine. Aus diesem theilt Cartier in seiner „l'Art de Violon" ein Adagio von elf Takten mit, dessen unentwickeltes Wesen freilich keine Haltpunkte für die Beurtheilung des Componisten giebt.

Eher ist dies in Betreff eines Adagio's möglich, welches Cartier seinem Werke von Jacques Aubert (le vieux), geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts, einverleibt hat. Dasselbe, einem 1724 gedruckten Sonatenwerke angehörend, ist von stylvoller Haltung und läßt eine tüchtige Künstlernatur erkennen. Aubert war königl. Kammerviolinist und außerdem im Orchester der Oper und des Concert spirituel thätig. 1748 wurde er Chef der ersten Violine und Oberintendant der Musik des Herzogs von Bourbon. Er starb am 19. Mai 1753 in Belleville bei Paris, nachdem er sich des Jahrs zuvor von seiner amtlichen Thätigkeit zurückgezogen hatte. Sein Sohn Louis, geb. d. 15. Mai 1720, war gleichfalls (1731) bei der Oper und beim Concert spirituel Violinist. Mit dem Vorspieleramt im Opernorchester, welches ihm 1755 übertragen wurde, schloß er 1771 seine künstlerische Laufbahn. Auch er übergab, gleich seinem Vater, der Öffentlichkeit einige Violincompositionen.

Demnächst ist Guillemain, geb. in Paris d. 15. November 1705, zu nennen. Man nimmt an, daß er im Anschluß an Corelli's Werke sein eigener Lehrmeister gewesen sei. 1738 war er Mitglied

der königl. Kammermusik. Die Thatkraft dieses Künstlers wurde durch ein unglückliches Temperament gelähmt. Er war von finsterem, unstätem und menschenscheuem Wesen, entbehrte jeden Selbstvertrauens und war trotz ungewöhnlicher Begabung nicht zum öffentlichen Auftreten zu bewegen. Endlich überfiel ihn am 1. October 1770 auf dem Wege nach Versailles Wahnsinn, der ihn auf der Stelle zum Selbstmord trieb. Von seinen Violincompositionen giebt Cartier aus einem 1734 erschienenen Werke (op. 1) eine vollständige Sonate in fünf Sätzen und außerdem ein Adagio. Der Inhalt dieser Stücke erweckt unser Interesse nicht allein durch eine für die damalige Zeit auffallend brillante Technik, sondern auch durch das rhythmisch bewegte Leben, welches sich in ihnen ausspricht.

Jean Joseph Cassanea de Mondonville war der Sprößling einer vornehmen, doch verarmten Adelsfamilie und wählte seinen Namen nach der Herrschaft Mondonville, die in dem Besitz seiner Vorfahren gewesen war. Geboren d. 24. December 1715, nach anderer Angabe 1711, zu Narbonne, begann er frühzeitig sich mit Musik zu beschäftigen. Als Hauptinstrument hatte er die Violine erwählt. Ob er bei seinen Studien durch die Lehre eines Anderen unterstützt wurde oder nicht, ist unbekannt. Seine künstlerische Laufbahn begann er als Conzertmeister in Lille. Von hier wandte er sich nach Paris, trat dann in die Kammermusik des Königs und wurde 1744 zum Chef der Capelle in Versailles befördert. Elf Jahre später übernahm er nach Roger's Tod bis 1762 die Leitung des Concert spirituel. 1768 endlich trat er mit einer Pension von 1000 Frcs. in den Ruhestand, die er jedoch nicht lange genoß, da er bereits am 8. October 1773 starb.

Mondonville stand nicht nur als Violinist, sondern insbesondere als Componist bei seinen Landsleuten in hohem Ansehen, die ihm auch die Erfindung der Flageoletttöne auf der Geige zuschrieben. Er setzte Violincompositionen so wie Kirchen- und Opernmusik. Ein von ihm bei Cartier mitgetheiltes Adagio bedeutet nicht viel. Besser ist das außerdem in dieser Sammlung abgedruckte Allegro aus seiner Jagdsonate, welches von Lebendigkeit des Geistes zeugt.

Antoine Dauvergne aus Clermont-Ferrand, geb. d. 4. Oct. 1711, bildete sich als Violinspieler bei seinem Vater, der selbst Geiger

war. 1739 ging er nach Paris, um das begonnene Studium zu vollenden. Ein Jahr später erfolgte sein Auftreten als Solist im Concert spirituel, welches ihm (1741) eine Anstellung bei der königl. Musik und (1742) bei der Oper eintrug. 1762 trat er beim Concert spirituel an Mondonville's Stelle, dirigirte auch mit Unterbrechungen die Oper. Schließlich brachte er es zu dem Range eines Oberintendanten der königl. Musik. Am 12. Februar 1797 starb er in Lyon, wohin er sich beim Ausbruche der Revolution geflüchtet hatte. Als Componist war er nicht nur für die Violine, sondern auch für die Bühne thätig. Ein von Cartier mitgetheiltes Allegro seiner Composition aus dem Jahr 1739 ist bedeutungslos. Dasselbe gilt von einer in dieser Sammlung befindlichen Violinfuge von

Charles Antoine Branche, die dessen Sonatenwerk (gedruckt 1749 zu Paris) entnommen ist. Branche wurde 1722 zu Vernon-sur-Seine geboren und war nach seiner Niederlassung in Paris während eines dreißigjährigen Zeitraumes erster Violinist bei der Comédie italienne.

Ohne Vergleich bedeutender als alle so eben erwähnten Männer war Pierre Gaviniés, der von seinen Landsleuten als der eigentliche Begründer des französischen Violinspieles im höheren Sinne gefeiert wird. Viotti soll ihn sogar den französischen Tartini genannt haben, ein Compliment, welches im Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung des letzteren Meisters kaum verständlich ist, wenn man nicht annehmen will, daß Viotti seinen großen Vorgänger unter-, Gaviniés aber absichtlich überschätzen wollte. Die objektive Betrachtung von Gaviniés im Zusammenhange mit seiner Zeit ergiebt das Bild eines sehr begabten Künstlers, der sich durch bewußtes, consequentes Verfolgen einer tüchtigen, gediegenen Richtung zu einer hervorragenden Stellung in seinem Fache emporarbeitete, ohne jedoch über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus zu wirken. Hier nun liegt der große Unterschied zwischen ihm und Tartini, von dessen Erscheinung die damalige violinspielende Welt erfaßt und bewegt wurde. Gaviniés machte hiervon ebensowenig eine Ausnahme wie so viele andere bedeutsame Violintalente jener Zeit. Seine Violinsonaten zumal lassen den Einfluß des paduaner Meisters deutlich erkennen. Hiernach mo-

dificirt sich für uns die uneingeschränkte Bewunderung, welche ihm in seinem Vaterlande zu Theil geworden ist.

Durchaus eigenthümlich und selbstständig zeigt sich Gaviniés allein in seinem Etüdenwerk „les vingt-quatre matinées“ *), welches in technischer Beziehung auf den Geist einer neuen Zeit des Violinspiels hindeutet. Er betrat mit demselben das Gebiet der didaktischen Violincomposition, welches, von den Franzosen weiterhin mit besonderer Vorliebe und großem Erfolg cultivirt, bis dahin noch wenig ausgebeutet worden war. Wenn man von den Locatelli'schen Capricen absieht, die im Grunde wenig wahrhaften Nutzen gestiftet haben, so ist Gaviniés neben Fiorillo als einer der Ersten zu betrachten, die auf einen stylisirten Typus der Violinetüde hinarbeiteten. In diesem Sinne darf er als Vorläufer Rode's und Kreutzer's gelten. Freilich brachte er es nicht zu jener geklärten, methodisch durchdachten Vollendung, welche den gleichartigen Arbeiten dieser Meister das Siegel der Classicität aufdrückt. Gaviniés zeigt sich in seinen Etüden wohl als ein speculativer, scharf reflectirender Kopf, doch bei alledem nicht so rationell, wie man es gerade von einem Franzosen erwarten sollte. Er wirft bedeutende Schwierigkeiten wie planlos bunt durcheinander, und erschwert dadurch wesentlich die Ausbeutung seiner Combinationen für das technische Studium, dem diese Stücke doch vorzugsweise dienen sollen. Nur weit vorgeschrittene Spieler, denen es um eine Specialdressur ihrer Finger in ganz bestimmten Beziehungen zu thun ist, werden daher die Gaviniés'schen „Matinées“ mit günstigem Erfolg für Ausdehnung und Biegsamkeit der Hand, so wie für ein complicirteres Lagenspiel benutzen können. Manches erscheint in diesen Etüden sogar auf Kosten der Natürlichkeit und dem Charakter der Violine widerstrebend gesetzt. Wie wünschenswerth es dem ausübenden Musiker auch sein mag, die Technik seines Instrumentes möglichst nach allen Seiten hin zu erschöpfen, so giebt es doch hier wie überall eine Grenze, die nicht leicht ohne Nachtheil überschritten wird. Zudem wirkt eine zu ausschließliche Beschäftigung mit diesem Theile der Kunst endlich geistertödtend, indem die Kräfte einseitig auf eine mechanische Thätig-

---

*) Von Ferd. David neu herausgegeben bei B. Senff.

keit hingelenkt werden. Dieser Betrachtung kann man sich bei der Durchsicht des fraglichen Werkes nicht ganz erwehren.

Gaviniés schrieb seine Etüden, welche als Musikstücke zum größten Theil reiz- und gehaltlos sind, im 73. Lebensjahre, und spielte sie selbst, wie ausdrücklich berichtet wird. Dieser Umstand spricht für die bedeutende Herrschaft ihres Autors über die Geige. In der That soll er das Griffbrett ungemein in seiner Gewalt gehabt und in Wettkämpfen Künstler wie Pugnani, Dom. Ferrari und Joh. Stamitz übertroffen haben. Aber auch sein Vortrag wird sehr gerühmt; Fétis schreibt ihm einen reizvollen Ausdruck und imponirenden Styl zu. Wenn auch der letztere sich, wenigstens aus seinen gangbaren Sonaten*), nicht nachweisen läßt, so spricht sich in ihnen doch ein, an Corelli und Tartini erinnerndes pathetisches Wesen aus, das in feurigen Momenten sogar schon eine moderne Empfindung durchschimmern läßt.

Gaviniés wurde am 11. Mai 1728, nach einer andern Version am 26. Mai 1726 in Bordeaux geboren. Es ist nichts Bestimmtes über seine Jugendbildung bekannt; man nimmt an, daß er die erste Entwickelung als Violinspieler sich selbst und der Gelegenheit verdankt, einige gute italienische Meister gehört zu haben. Der italienische Einfluß würde hiernach schon in jugendlichen Jahren bestimmend auf seine künstlerische Richtung eingewirkt haben. 1741 trat er als dreizehnjähriger Knabe im pariser Concert spirituel auf und erregte durch seine Leistungen sogleich allgemeines Erstaunen. Die ihm bereitete günstige Aufnahme fesselte ihn dauernd an Paris. Zum reifen Jüngling entwickelt wurde ihm der Aufenthalt daselbst aber um so gefährlicher, als er der Frauenwelt ein feuriges, leicht entzündbares Temperament entgegenbrachte, eine Eigenschaft, welcher durch die pariser Sitten nur Vorschub geleistet werden konnte. Unter anderem war er mit einer verheiratheten Dame in ein Liebesabentheuer gerathen, welches ihn, um sich den Zornesausbrüchen des betreffenden Ehegatten zu

*) Vergl. die von Alard und David herausgegebenen Sonaten Gaviniés' (Schott in Mainz und Br. u. Härtel in Leipzig). Die von Alard neu edirte Sonate erschien zuerst 1760.

entziehen, zur Flucht nöthigte. Auf derselben entdeckt und ergriffen, mußte er seine zarte Neigung mit einer einjährigen Gefängnißstrafe büßen. Der während dieser Zeit reichlich genossenen Muße entsproß eine Romanze, in welcher er gleichsam sein Geschick besang. Sie war lange als „Romanze des Gaviniés" im pariser Publikum bekannt und gab dem Componisten später häufig Gelegenheit zu frei variirtem Vortrag, durch den er seine Zuhörer nicht nur zu entzücken, sondern auch zu rühren verstand.

Nachdem Gaviniés seine Strafe verbüßt, übernahm er im Verein mit Gossec die Leitung des Concert spirituel. Bei Begründung des Conservatoriums (1794) erhielt er an demselben eine Professur des Violinspiels. Doch schon sechs Jahre später, am 9. September 1800, endigte er als ein von allen Seiten verehrter Greis die irdische Laufbahn. Sein Andenken wurde durch einen officiellen Akt im Conservatorium gefeiert. Am Grabe hielt sein Kunstgenosse Gossec die Gedächtnißrede, und ein Jahr nach seinem Tode wurde in der Akademie der Künste von Madame Constance Pipelet, der späteren Fürstin von Salm, das Elogium verlesen, welches 1802 unter dem Titel „Éloge historique de Pierre Gaviniés" im Druck erschien. Von seinen Werken wurden außer den 24 Matinées veröffentlicht: 6 Violinconzerte, 6 Sonaten für Violine Solo und Baß (op. 1), 6 Sonaten desgl. (op. 3) und ein Oeuvre posthume, enthaltend 3 Solosonaten für Violine, von denen eine „le tombeau de Gaviniés" betitelt ist.

Unter des Meisters Schülern, deren Zahl bedeutend gewesen sein soll, befindet sich keine einzige sehr hervorragende Persönlichkeit. Folgende Männer werden als die besten bezeichnet: Lemierre, Paisible, Le Duc ainé, Imbauld, Baudron, Verdigniés, L'abbé Robineau und Capron. Von diesen besitzen wir nur Nachrichten über die beiden letztgenannten.

L'abbé Alexandre Robinau war ein pariser Dilettant, der nichtsdestoweniger mit künstlerischem Verständniß die Geige handhabte. Gegen 1770 veröffentlichte er einige Violincompositionen. Durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertrieben, starb er in Deutschland an unbekanntem Orte. Ein bei Cartier von ihm mitgetheiltes Allegro für Violine erweist sich als charaktervolles Musikstück.

Capron war als Solospieler und Lehrer in Paris thätig. 1768 trat er im Concert spirituel auf, und im folgenden Jahre gab er 6 Violinsonaten in Druck. Das aus denselben entnommene Allegretto in Cartier's „L'art de Violon“ bietet in keiner Hinsicht Ungewöhnliches. Dieser Künstler bildete einen Schüler, Namens Guénin, der zu den namhafteren Geigern Frankreichs im vorigen Jahrhundert zählt.

Marie Alexandre Guénin, geb. zu Maubeuge (Nord) den 20. Febr. 1744, trieb das Violinspiel seit dem fünften Lebensjahre. Sein Talent gab Veranlassung, ihn der weiteren Ausbildung halber nach Paris zu schicken. Er wurde auf der Geige Capron's, in der Composition Gossec's Zögling. 1773 ließ er sich mit einer eigenen Arbeit im Concert spirituel hören. Dann trat er (1777) in die Dienste des Prinzen von Condé, dessen Capelle er vorstand. Ein Jahr später wurde er der königl. Capelle einverleibt, und von 1780—1800 bekleidete er das Amt des ersten Soloviolinisten bei der Oper. Nachdem er in dieser Thätigkeit von Rudolph Kreutzer abgelöst worden, mußte er sich auf die Funktion eines gewöhnlichen Orchestergeigers beschränken. 1810 ging er nach dreißigjähriger Dienstzeit in Pension, konnte sich indessen noch nicht ganz von seiner Berufsthätigkeit lossagen und nahm daher ein Engagement bei dem König von Spanien Karl IV. an, der sich um diese Zeit nach Frankreich zurückgezogen hatte. 1814 gab er aber auch diese Position auf und kehrte nach Paris zurück, um dort den Rest seines Lebens in Ruhe zu beschließen. Er starb 1819, 75 Jahre alt. Fétis theilt mit, daß Guénin ehedem in Frankreich einen Namen als Symphoniecomponist besaß, bemerkt aber zugleich, daß es seinen Arbeiten an Erfindung mangle. Ob dies auch von seinen Violinconzerten und Duetten gilt, muß dahin gestellt bleiben, da sie gleich den Orchesterwerken gänzlich verschollen sind.

Weiter haben wir nächst Gaviniés der chronologischen Folge nach zu nennen: Tarade, einen tüchtigen Violinisten, der bei Château-Thierry in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geboren wurde und von 1749—1776 Mitglied des Orchesters der großen Oper war. Es existiren mehrere Violincompositionen von ihm.

Hyppolite Barthélemon, geb. zu Bordeaux (1731 nach

Fétis) d. 27. Juli 1741 (nach Pohl's Angabe),*) gehört zu den französischen Violinspielern, die sich vorwiegend nach italienischen Meisterwerken, insbesondere aber nach Corelli's Compositionen bildeten. Ursprünglich Officier, wurde er durch den Grafen Kelly, der sich lebhaft für sein musikalisches Talent interessirte, veranlaßt, nach England zu gehen, um dort sein Glück zu versuchen. Dies gelang ihm derart, daß er sich ganz in London niederließ und dort mit einigen Unterbrechungen lange Zeit hindurch eine angesehene künstlerische Stellung behauptete. Er trat zuerst 1764 im kleinen Haymarket-Theater auf, gab dann in Hickford's Saal ein eigenes Conzert und spielte auch bald bei Hofe. 1766 war er Conzertmeister am King's-Theater.

Barthélemon war auch Bühnencomponist. Üble Erfahrungen mit den Theaterdirektoren verleideten ihm indeß, wie Fétis berichtet, diese Thätigkeit so sehr, daß er seinen Wirkungskreis zeitweilig verließ und eine Kunstreise nach Deutschland und Italien unternahm. Dieselbe führte ihn schließlich wieder ins Vaterland. Doch verweilte er nicht lange in demselben, sondern begab sich (1784) nach Dublin, wohin ihn ein Ruf lockte. Dieser scheint ihn indeß nicht lange gefesselt zu haben, denn schon einige Jahre später trat er wieder in London auf, wo man ihn vorzugsweise gern als Interpreten Corelli's hörte. Wie bedeutend er in dieser Beziehung gewesen sein muß, beweist die bei seinem Tode von Salomon gethane Äußerung: „Wir haben unsern Corelli verloren. Niemand ist nun da, jene erhabenen Soli zu spielen". Als Violinist zeichnete Barthélemon sich besonders im Vortrage des Adagio's aus, in welchem er seinen mächtigen und vollen Ton am besten zu entfalten vermochte. Er starb, an Körper und Seele gelähmt, d. 23. Juli 1808.

Von den Gebrüdern Navoigille war der jüngere, Hubert Julien, geb. 1749 zu Givet, der talentvollere. Gegen 1775 trat er im Concert spirituel auf und privatisirte dann in Paris, bis er in die Capelle des Königs Louis Napoleon von Holland aufgenommen wurde. Nach der zeitweiligen Vereinigung dieses Landes mit Frank-

*) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Bd. I.

reich nahm er seinen Aufenthalt wieder in Paris und verscholl hier so spurlos, daß man nicht einmal sein Ende kennt.

Der ältere Navoigille, mit Vornamen Guillaume, Julien, geb. gegen 1745 zu Givet, gest. im November 1811 zu Paris, nach Fétis' Angabe Componist der, bisher irrthümlich Rouget de Lisle zugeschriebenen Marseillaise *), ist hier nicht sowohl wegen seiner wenig bedeutenden Leistungen als Violinist, sondern vielmehr mit Rücksicht auf einen seiner Schüler zu erwähnen. Derselbe, ein ehedem vielgenannter Mann, ist

Alexandre, Jean Boucher. Er war nicht nur ein exemplarischer Vertreter des Virtuosenthums, sondern auch zugleich der lächerlichsten Reclame, zu deren Ausbeutung er sich in eitler Selbstgefälligkeit seiner Ähnlichkeit mit Napoleon Bonaparte bediente. Spohr, der 1819 seine persönliche Bekanntschaft in Brüssel machte, berichtet über ihn: „er hatte sich die Haltung des verbannten Kaisers, seine Art den Hut aufzusetzen, eine Prise zu nehmen, möglichst treu eingeübt. Kam er nun auf seinen Kunstreisen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, so präsentirte er sich sogleich mit diesen Künsten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen und von sich reden zu machen; ja, er suchte sogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen seiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil sie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben. Wenigstens hatte er in Lille, wie ich dort später erfuhr, sein letztes Concert in folgender Weise angekündigt: „Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier; je donnerai donc,

*) Dagegen wird von deutscher Seite die Autorschaft der Marseillaise für den kurfürstl. pfälz. Capellmeister Holtzmann in Anspruch genommen. Der Organist F. B. Hamma zu Meersburg am Bodensee, will in dem Credo einer dort handschriftlich vorhandenen Missa solennis von Holtzmann, welche 1776 componirt wurde, den fraglichen Revolutionsgesang aufgefunden haben, und stellt die Behauptung auf, daß die Marseillaise nicht etwa nur eine Reminiscenz, sondern vielmehr die Copie dieses Credo sei (Gartenlaube Jahrg. 1861 Nr. 16). Der Werth dieser Behauptung wird freilich dadurch illusorisch gemacht, daß das bezügliche Musikstück nicht vor Jedermanns Augen liegt. Es hätte veröffentlicht werden müssen, damit man sich von der Wahrheit des Gesagten überzeugen könnte.

avant de quitter ma belle patrie, un concert d'adieux etc.« Auch noch andere ähnliche Charlatanerien hatte jene Ankündigung enthalten, wie folgende: »Je jouerai ce fameux concerto de Viotti, en mi-mineur, dont l'éxécution à Paris m'a gagné le surnom: l'Alexandre des Violons.“

Nicht minder charakteristisch als die vorstehende Probe von Boucher's Vorliebe für die Reclame, erscheint die höchst anspruchslose Parallele zwischen seinem eigenen und Spohr's Spiele, der er in einem Empfehlungsbrief für den letzteren mit folgenden Worten Ausdruck gab: „enfin, je suis, comme on le prétend, le Napoléon des Violons, Mr. Spohr est bien le Moreau!“

Über seine und seiner Frau Leistungen bemerkt Spohr: „Beide entwickelten in ihren gemeinschaftlichen Vorträgen viel Virtuosität. Herr Boucher spielte ein Quartett von Haydn, mischte aber so viel ungehörige und geschmacklose Verzierungen hinein, daß ich unmöglich Freude daran haben konnte“. Wir ersehen hieraus, wie auch dieser Virtuose nichts weniger als ein guter Musiker war.

Boucher, ein anderer Lolly, wurde nicht nur von vielen seiner Kunstgenossen, sondern auch von andern urtheilsfähigen Leuten der Charlatanerie geziehen. Daß ihm hierin keineswegs Unrecht geschah, ist mit Sicherheit aus einer berliner Correspondenz zu entnehmen, die, offenbar von kundiger Hand herrührend, sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1821, S. 324 f.) befindet und folgende bezeichnende Beurtheilung enthält: „Selten wohl ist ein originelleres Conzert bey uns gehört worden, als jenes, das uns der ehemalige Capellmeister (?) und erste Violinist Sr. Majestät des Königs von Spanien Carls IV., Ehrenmitglied des schweizerischen Musikvereins und mehrerer musikalischer Gesellschaften, Herr Alex. Boucher und seine Gattin, erste Clavier- und Harfenspielerin am vorgenannten Hofe, Musiklehrerin der Infantin von Spanien am 28. April im neuen Conzert-Saale gaben. Ein Mann, der als würdiger Genosse in der Kunst der Baillot, Lafont, Kreutzer, Rode, Möser, Seidler u. s. w. auftreten könnte, der einer der ersten Violinspieler seiner Zeit sein müßte, wenn er wollte, stempelt sich bis zum bizarrsten, und zieht es vor, das Publikum zu erstaunen, zu amüsiren, zu überraschen, anstatt es zu bewegen, statt

ihm zum Herzen zu sprechen. Ein Künstler, der gleich beym ersten Hervortreten durch allerhand barocke Gesten die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, der bald darauf in seinem Spiel die undenkbarsten Schwierigkeiten in undenkbar wunderlicher Zusammensetzung entfaltet, der gleich beym zweyten Solosatze in der Hitze des Gefechts den Steg umstößt, ein Mann, der jetzt in den höchsten Regionen, wohin kein Sterblicher noch sich verirrt hat mit Kühnheit trillert, und den Gesang junger Lerchen, die eben flügge werden, zu imitiren scheint, und in demselben Augenblicke auch schon mit gewaltigen Bogenzügen durch alle 4 Saiten streicht, daß man eine Katzenversammlung zu hören wähnt, der meist den Bogen auf der Hälfte des Griffbrettes führt, der sich mitten in einer Cadenz gegen einen anwesenden Componisten wendet und rasch ein Stück aus dessen Oper in Doppelgriffen improvisirt, der mitten unter allem diesem „Kribskrabs" doch aber wieder ein Adagio spielt das alle Hörer entzückt, der ein Rondo mit einer Genialität und einem Bogenstrich intonirt (im letzten Capriccio) wie man es selten gehört hat, der das Staccato mit herauf und herab geführtem Strich in musterhafter Präcision ausführt, der endlich das sull' una corda, Doppelgriffe, Doppeltriller und alle technischen Schwierigkeiten, die das Instrument in seiner wunderlichsten Laune nur ersinnen mag, mit einer Sicherheit executirt, die von seltenem Studium zeugt, ein Mann, der dabey den Ausdruck nicht bloß im Spiel, sondern auch in der rechten Schulter, in den Beinen rc. bekundet — so ungefähr ist der Violinspieler Boucher. Wir sagen ungefähr, denn wer wollte alle jene kleinen Nüancen in Spiel und Wesen, wie sie die barocke Phantasie im Augenblick erzeugt, charakteristisch wiedergeben?"

Diese augenscheinlich völlig unpartheiische Schilderung von Boucher's Spielweise bedarf keines Commentars. Wie trefflich er übrigens seine Frau für die eingeschlagene Richtung geschult hatte, ersehen wir aus demselben Bericht, in welchem mitgetheilt wird, daß dieselbe ein Duo gleichzeitig für Harfe und Clavier gespielt, wobei sie das erste Instrument mit der rechten, das zweite mit der linken Hand traktirt habe. Nicht leicht dürfte hier zu entscheiden sein, wem von dem Ehepaar der Preis zuzuerkennen wäre.

Boucher, am 11. April 1770 in Paris geboren, hatte kaum das

sechste Lebensjahr erreicht, als er schon bei Hofe spielte. Bald ließ er sich auch im Concert spirituel hören. Er hatte eine harte Jugend durchzumachen. Die große Armuth seiner Eltern nöthigte ihn frühzeitig, mit der Geige in der Hand dem Erwerbe nachzugehen. Hierbei konnte er eben nicht wählerisch zu Werke gehen. Er mußte zum Tanze aufspielen und in Winkeltheatern, nicht nur im Orchester sondern auch auf der Bühne in der tragikomischen Rolle eines Fiedlers mitwirken, die ihn im Hinblick auf sein komödiantenhaftes Wesen vielleicht nur zu häufig vor die Lampen des Prosceniums führte.

Als siebzehnjähriger Jüngling verließ er seine Vaterstadt, um in die Dienste König Carl's IV. von Spanien zu treten, an dessen Hofe er bis 1806 in der Eigenschaft eines Sologeigers wirkte. Dann wandte er sich wieder nach seiner Geburtsstadt. Hier fand er es nöthig, sich auf die ihm eigene Weise ins Gedächtniß seiner Landsleute zurückzurufen. Kaum war seine Ankunft in Paris erfolgt, als er auch schon in Journalartikeln befragt wurde, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gleiche, d. h. auf seinem Instrument wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben ins Ohr und Herz der Zuhörer zu schleichen. Boucher beantwortete diese Frage in einer langen Replik, um zu versichern, wie er zeigen wolle, daß er nicht allein der Alexander, sondern auch der Sokrates der Geiger sei. Von Stund an ward Boucher, wo er sich blicken ließ, Sokrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Conzerte Note für Note zu spielen, ein Rode'sches Conzert dermaßen, daß es selbst diejenigen, die es auswendig wußten, nicht wieder erkannten *).

Gegen 1820 verließ Boucher zum zweiten Male seinen Heimathsort. Er besuchte Deutschland, die Niederlande und England, überall mehr Erstaunen und Verwunderung als wahrhaft innerlichen Antheil erregend. Nach abermaligem Aufenthalt in Paris durchreiste er wiederholt Deutschland und hielt sich dann in Polen auf. 1844 nahm er seinen Wohnsitz in Orleans. Man könnte glauben, Boucher habe als 74jähriger Greis dort sein Leben in Ruhe beschließen wollen. Doch

*) Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1819 Nr. 2.

er erschien in seinem neunzigsten Jahre (1860) nochmals in Paris, um sich dort, wenn auch nur in Privatkreisen, hören zu lassen. Sein Tod erfolgte am 27. December 1861. Von seinen Compositionen erschienen zwei Violinconzerte.

An Navoigille wieder anknüpfend, haben wir zunächst Henri Guérillot, geb. 1749 in Bordeaux zu nennen. Er war vom Jahre 1776 ab als geschätzter Violinist am Lyoner Theater thätig. 1778 wandte er sich nach Paris, und wurde dort 1784 bei der ersten Violine der Oper angestellt; weiterhin trat er auch mehrmals als Solist im Concert spirituel auf. Bei der Gründung des Conservatoriums erhielt er eine Professur des Violinspiels, verlor dieselbe aber bei der Reform von 1802. Sein Tod erfolgte 1805.

Der Geiger Leblanc, geb. gegen 1750, wirkte bis 1791 als Orchesterchef bei den Pariser Theatern Comique und Lyrique. Seit dieser Zeit war er als Bühnencomponist beim Theatre d'Emulation thätig. 1801 kam er in so precaire Verhältnisse, daß er sich genöthigt sah, bei der zweiten Violine an dem untergeordneten Theater »sans prétention« anzunehmen. Weiterhin mußte er seine Existenz sogar als Notenschreiber fristen. Er starb endlich in den traurigsten Verhältnissen. Cartier theilt von ihm eine viersätzige Violinsonate, betitelt „la chasse“ mit, die in der üblichen Form gehalten, sich zwar nicht durch Gehalt auszeichnet, doch gewandtes Gestaltungsvermögen und Lebendigkeit des Geistes verräth.

Ein ausgezeichneter Violinist war Isidore Berthaume, der sich bereits als neunjähriger Knabe mit ungewöhnlichem Erfolg im Concert spirituel hören ließ. An demselben fand er auch später (1783—1788) seinen Wirkungskreis als Conzertmeister. Außerdem war er bei der Opera comique angestellt. Sein Spiel zeichnete sich nicht eben durch stylvolle Größe, wohl aber durch höchst saubere Durchbildung und reine Intonation aus. Berthaume beschloß sein Leben nicht in Frankreich, sondern emigrirte 1791 infolge der Revolution nach Deutschland. In Eutin fand er 1793 als herzogl. Oldenburg. Conzertmeister eine Stellung, die er bis 1801 inne hatte. Dann begab er sich über Copenhagen und Stockholm nach Petersburg. Hier wurde

er als erster Geiger bei der kaiserl. Privatmusik engagirt. Den 20. März 1820 ereilte ihn der Tod. Geboren war er 1752 zu Paris.

Als einer seiner besten Schüler wird Jean Jacques Grasset, ehedem Vorspieler bei der italienischen Oper in Paris, bezeichnet. Er soll im Wesentlichen die Eigenschaften seines Lehrers, nämlich eine saubere, sanfte Tonbildung von geringem Volumen und viel Fertigkeit besessen haben. Während der französischen Revolution wurde er unter die Fahnen gestellt. Dieser Umstand führte ihn nach Italien. Die musikalischen Eindrücke dieses Landes verwerthete er für seine Kunst. Aus dem Militärdienste entlassen, kehrte er nach Paris und zu seiner früheren Thätigkeit zurück. Bei der Bewerbung um die durch Gaviniés' Tod (1800) erledigte Violinprofessur erhielt er den Vorzug vor mehreren trefflichen Künstlern, unter denen Guénin, Gervais und Guérillot die nahmhaftesten waren. An der italienischen Oper wurde er Bruni's Nachfolger als Conzertmeister; diese Stellung verwaltete er 25 Jahre lang. Um den Anstrengungen des Dienstes zu entgehen, trat er 1829 von seiner amtlichen Thätigkeit zurück. An Violincompositionen veröffentlichte er 3 Conzerte und 5 Hefte Violinduette. Er wurde gegen 1769 in Paris geboren.

Ein anderer durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertriebener Künstler war der treffliche Violinist Lacroix, geb. 1756 in Remberville. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung von dem Capellmeister Lorenziti*) an der Kathedrale zu Nancy. Von 1780—1792 lebte er in Paris; dann wandte er sich nach Bremen, und 1800 nach Lübeck, wohin ihn eine Berufung als Musikdirektor zog. In letzterer Stadt starb er Ende 1812. Sein Spiel war von angenehmem, und nach französischer Weise lebhaft bewegtem Charakter. Als

*) Antonio Lorenziti, der Sohn eines Musikers in Diensten des Prinzen von Oranien, wurde gegen 1740 im Haag geboren, und war ein Schüler Locatelli's. 1767 erhielt er die Capellmeisterstelle in Nancy. Er verfaßte mehrere Violincompositionen. Sein Bruder und Schüler, mit Vornamen Bernardo, geb. in Kirchheim (Würtemberg) gegen 1764, war 1787 Mitglied des pariser Opernorchesters als zweiter Geiger. Außer einer beträchtlichen Anzahl von Compositionen schrieb er eine Violinschule: „Principes ou nouvelle Méthode pour apprendre facilement a jouer du Violin (Paris, Nadermann).“

Componist widmete er sich vorzugsweise der Kammermusik. Unter anderem schrieb er einige Hefte Violinduetten, welche ehedem bei den Liebhabern dieses Genre gute Aufnahme fanden.

Der Elsässer Mathieu Fréderic Blasius, jedenfalls von deutscher Abkunft, zeichnete sich ebenso sehr durch sein Violinspiel, wie durch die geschickte Handhabung verschiedener Blasinstrumente, namentlich der Clarinette, Flöte und des Fagott aus, für deren Cultivirung er auch im Hinblick auf seine productive Thätigkeit nicht ohne Verdienst war. An Violincompositionen hat er 3 Conzerte, 4 Sonatenwerke mit Baß, und 12 Hefte Duetten gesetzt. Auch eine Anzahl von Streichquartetten schrieb er. Der Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit war Paris. Gerber führt ihn als ersten Violinisten und Orchesterchef der Comédie italienne an. Bei Gründung des Conservatoriums wurde er zum Lehrer an demselben ernannt. Im Jahre 1829 endete er sein Leben.

Als Lehrer Spohr's verzeichnen wir Louis, Charles Maucourt's Namen mit besonderem Interesse. Er war der Sohn eines Musikers und wurde gegen 1760 in Paris geboren. Anfangs leitete der Vater seine musikalischen Studien, dann genoß er den Unterricht eines gewissen Harranc. Nachdem er 1778 im Concert spirituel als Solospieler debütirt hatte, unternahm er eine Reise ins Ausland. Auf derselben fand er 1784 in der braunschweiger Hofcapelle Anstellung als Conzertmeister. Späterhin trat er in die Dienste des Königs Jerôme von Westphalen. Ein Armleiden nöthigte ihn 1813, sich jeder künstlerischen Thätigkeit zu enthalten, und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Über seine weiteren Schicksale ist man nicht unterrichtet.

Endlich haben wir hier noch als einen geschickten Geiger Louis, Luc, Loiseau de Persuis zu erwähnen, der am 21. Mai 1769 in Metz geboren wurde und am 20. December 1819 in Paris starb. Seine Laufbahn begann er 1790 als erster Violinist am Theatre Monsieur. Später war er in gleicher Eigenschaft im Orchester der großen Oper. An diesem Institute bekleidete er seit 1814 das Amt eines Generalinspectors der Musik und seit 1817 dasjenige eines Direktors. Seine Leitung der Kunstanstalt soll eine vorzügliche gewesen sein, und Fétis versichert, daß dieselbe sich nie in einem blühenderen Zustand befunden

habe, als unter ihm. Diese Behauptung läßt sich schwer mit der Angabe vereinbaren, daß Viotti 1819 die Leitung der großen Oper zu Paris in einem dem Verfalle nahen Zustande übernahm *). Als Componist war Persuis hauptsächlich für die Bühne thätig.

Wir haben die Entwickelung des französischen Violinspieles vorstehend bis zu dem Zeitpunkte begleitet, welcher eine wichtige Wandelung desselben bezeichnet. Dieselbe wurde durch Viotti's Auftreten in Paris (1782) bewirkt. Während seines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes bildete er einige vorzügliche Geiger, unter denen Pierre Rode, eine in Frankreich vielleicht unübertroffene Erscheinung seiner Sphäre, obenan steht. Viotti gab dem französischen Violinspiel einen ungemeinen Aufschwung und erhob dasselbe zu seiner eigentlichen Blüthe. Wie tief und durchgreifend die Wirkung war, welche er auf die emporstrebenden Talente der jüngeren Generation hatte, ergiebt sich daraus, daß neben seinen Zöglingen auch andere, ihm ferner stehende Kunstjünger durch sein Beispiel nachhaltig beeinflußt wurden. Vor allen sind unter diesen Kreutzer und Baillot hervorzuheben, zwei Künstler, welche mit Rode vereint das glänzende Dreigestirn des Violinspiels für Frankreich bilden. Ihre Entwickelung vollzog sich unter dem Toben der Revolution, und wie durch diese ein neues Frankreich geschaffen wurde, so gaben die genannten Meister dem französischen Violinspiel eine neue Richtung, an deren Resultaten auch das übrige Europa, insbesondere aber Deutschland bis zu einem gewissen Grade Theil nahmen.

Außer Rode sind unter den Franzosen als Viotti's unmittelbare Schüler Alday, der in den vorhergehenden Blättern schon häufig genannte Cartier, Durand, Labarre und Libon zu bezeichnen.

Alday le jeune entstammt einer musikalisch begabten Familie. Besonders zeichneten sich zwei Brüder derselben durch ihr Talent für die Violine aus. Der ältere trieb die Kunst indeß nur als Liebhaber. Er war Musikalienhändler in Lyon, beschäftigte sich aber doch so ernst-

*) Vergl. S. 117.

haft mit der Geige, daß er eine Schule für dieselbe unter dem Titel: „Méthode de Violon, contenant les principes détailles de cet instrument, dans lesquels sont intercallés 16 Trios p. 3 Violons, 6 Duos progressifs, 6 Etudes et des exercices pour apprendre à moduler", verfaßte, die in mehreren Ausgaben erschien. Der jüngere Alday, geb. 1764, war Musiker von Fach. Nachdem er der Lehre Viotti's entwachsen, und 1791 im Concert spirituel aufgetreten war, wandte er sich nach England. Seit 1806 wirkte er dort als Musikdirektor. Seine ehedem beliebten Violincompositionen sind völlig der Vergessenheit anheimgefallen.

Jean Baptist Cartier, der Sohn eines Tanzmeisters in Avignon, wurde dort am 28. Mai 1765 geboren. 1783 kam er, durch den Abbé Walrauf für den musikalischen Beruf vorbereitet, nach Paris, und genoß hier längere Zeit Viotti's Unterricht. Er brachte es zu bedeutender Meisterschaft und war nicht nur ein in den pariser Musikkreisen, sondern auch bei Hofe als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette beliebter Violinist. Dieser Künstler machte sich um das französische Violinspiel insofern verdient, als er in jeder Weise bemüht war, die Traditionen der älteren italienischen Schule seinem Vaterlande zugänglich zu machen; dies insbesondere durch Veranstaltung französischer Ausgaben der Corelli'schen und Tartini'schen Werke, welche, wie wir sahen, keineswegs schon Gemeingut seiner Landsleute waren, sondern bisher nur theilweise Eingang in Frankreich gefunden hatten. Sein bereits öfters citirtes Sammelwerk, welches einen ähnlichen Zweck, nur mit dem Unterschiede verfolgte, neben der italienischen auch die deutsche und französische Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts zu berücksichtigen, erschien 1798 in Paris unter dem Titel: „l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande". Eine zweite Ausgabe davon erfolgte 1801. Dieser umfangreiche Musikband darf gewissermaßen als eine gedrängte, in Noten geschriebene Geschichte des Violinspiels im 18. Jahrhundert betrachtet werden, da sein Inhalt einen allgemeinen Überblick über die Geigenliteratur und die Mehrzahl ihrer Repräsentanten während des bezeichneten Zeitabschnittes gewährt. Es scheint, daß in diesem Werke ein theilweises Ergebniß der Studien

vorliegt, welche Cartier nach Angabe Fétis' für eine unvollendet gebliebene Geschichte der Violine gemacht hatte.

Cartier's amtliche Laufbahn als Violinspieler begann 1791. Seit diesem Jahre war er Stellvertreter des ersten Geigers bei der Oper. 1804 wurde er durch Paësiello zur Privatcapelle Napoleon's herangezogen. Nach der Restauration ward ihm die Mitgliedschaft der k. Capelle zu Theil, welcher er bis zur Julirevolution angehörte. Er starb 1841 in Paris. Unter seinen veröffentlichten Violincompositionen sollen (nach Fétis) die Sonaten op. 7 (Paris 1797) im Styl Lolly's verfaßt sein, ein Umstand der eben nicht zu ihren Gunsten spricht.

Der in Warschau gegen 1770 geborene Franzose Auguste Fréderic Durand, mit Beziehung auf seine Heimath von den Zeitgenossen auch Duranowski genannt, war eine jener Künstlernaturen, die trotz außerordentlicher Begabung und Leistungsfähigkeit theils durch eigene Schuld, theils unverdient, ihr Lebelang mit den Schattenseiten des Daseins zu kämpfen haben. Fétis berichtet, Paganini habe gegen ihn bei einer Unterredung geäußert, daß ihm durch diesen Künstler die Geheimnisse alles dessen offenbart worden seien, was man auf der Violine leisten könne, und daß er diesen Anregungen viel verdanke. Wenn sich heute freilich um so weniger die Tragweite dieses Geständnisses bestimmen läßt, als Paganini über den Eindruck eines Jugenderlebnisses berichtete, so geht aus ihm doch mit Sicherheit hervor, daß Durand eine ganz ungewöhnliche Erscheinung gewesen sein muß. Ohne Zweifel gehörte er der exclusiven Virtuosenrichtung an. Fétis ist übrigens der Meinung, daß ihm nie die Erfolge in der Öffentlichkeit zu Theil geworden seien, welche er verdient habe.

Das Leben Durand's war vielbewegt und unstät. Als Jüngling fand er Gelegenheit, durch einen bemittelten Polen, der sich für sein Talent interessirte, 1787 nach Paris zu gelangen. Unter Anleitung seines Vaters, eines Musikers von Fach in Diensten des Königs von Polen, hatte er bereits gute Vorbildung genossen. In Paris wurde Viotti, der die treffliche Anlage des jungen Mannes sogleich erkannte, sein Lehrer. Nachdem er seine Studien beendet hatte, bereiste er von 1794—95 Deutschland und Italien als Conzertgeber. Durand erregte überall Sensation, wo er sich hören ließ, doch mitten in seiner

Thätigkeit legte er die Violine aus der Hand, trat in die französische Armee und wurde Adjutant eines Generals. Ein gravirender Vorfall, bei dem er stark compromittirt war, zog ihm zu Mailand schwere Kerkerhaft zu, von der ihn nur die Fürsprache des Generals Menou zu befreien vermochte. Doch war die Bedingung der Verabschiedung Durand's von seiner bisherigen Stellung, so wie die Exilirung nach dem Auslande daran geknüpft. Von da ab führte der zum zweiten Male aus seiner Carrière Gerissene ein unruhiges Wanderleben als Virtuos. Nicht selten befand er sich während dieser Periode in höchst bedrängten Verhältnissen. Zeitweilig war er nicht einmal im Besitz einer Violine, die er sich erst allemal auf gut Glück zu seinen Concertvorträgen borgen mußte. Endlich nöthigte ihn das Bedürfniß nach Ruhe, 1814 die Stelle eines Violinisten am Straßburger Theater anzunehmen. Hier war er bis 1834. Seitdem aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Von seinen Compositionen nennt Fétis 9 Werke, die indeß als völlig werthlos bezeichnet werden.

An Bedeutung gegen die vorgenannten Schüler Viotti's zurückstehend, erscheint Louis, Julien Castels de Labarre, der am 24. März 1771 geboren, einer vornehmen Familie der Picardie entstammte. Er wandte sich 1790, nachdem er unter Anleitung des italienischen Meisters studirt hatte, nach Neapel und trat als Zögling ins dortige Conservatorium de la Pietà. Hier vervollständigte er seine musikalische Bildung namentlich in theoretischer Hinsicht. Bei seiner 1793 erfolgten Rückkehr aus dem Süden ließ er sich in Paris nieder, trieb unter Méhul Compositionsstudien und war als Geiger 2 Jahre bei dem Theatre de Molière, dann aber im Orchester der großen Oper thätig. Er hat einiges für Violine geschrieben und veröffentlicht.

Ein Künstler, dessen glänzende Anlagen Hoffnungen erregten, die sich später nicht ganz erfüllten, war der Violinist Philippe Libon, von französischen Eltern in Cadix am 17. August 1775 geboren. Er galt als ein würdiger Vertreter der Viotti'schen Schule, doch soll seinem Spiel geistige Belebung und Inspiration gemangelt haben. Libon wurde der Zögling Viotti's während dessen Aufenthaltes in London. Sein Lehrmeister hatte große Zuneigung für ihn, und zeichnete

ihn insbesondere dadurch aus, daß er gelegentlich mit ihm in öffentlichen Productionen Doppelconzerte (so im Haymarket-Theater) spielte. 1796 besuchte Libon seine Heimath. Bei dieser Gelegenheit fand er in Lissabon am Hofe eine Stellung als Soloviolinist. Zwei Jahre später vertauschte er dieselbe mit einem Engagement bei der Privatmusik des Königs von Spanien. Im Jahr 1800 endlich begab er sich nach Paris. Hier lebte er dem künstlerischen Berufe bis zu seinem Tod, welcher den 5. Februar 1838 erfolgte. Im Druck erschienen von ihm 7 Violinconzerte, verschiedene Airs variés, Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen und 30 Capricen.

Viotti's ohne Vergleich hervorragendster Schüler, Pierre Rode wurde am 26. Febr. 1774 in Bordeaux, mithin in jener Stadt geboren, die Frankreich vorher schon mit mehreren Geigentalenten beschenkt hatte. Er war vom achten bis zum vierzehnten Lebensjahre der Schüler André Joseph Fauvel's (l'ainé), eines geschätzten, gleichfalls zu Bordeaux (1756) geborenen Violinisten, der 1794 nach Paris übersiedelte und dort bis 1814 als Bratschist bei der Oper wirkte. Im Jahr 1788 kam Rode, um seine weitere künstlerische Ausbildung zu fördern, nach Paris. Durch den berühmten Hornisten Punto, welcher ihn hörte, wurde sein Verhältniß zu Viotti vermittelt. Schon nach zwei Jahren (1790) hatte der Unterricht dieses Meisters ihn so weit entwickelt, daß er im Theatre Monsieur mit einem Conzert (dem 13ten) desselben erfolgreich zu debütiren vermochte. Zugleich fand er einen Wirkungskreis als Vorspieler bei der zweiten Violine am Theatre Feydeau, in dem er auch wiederholt als Solospieler auftrat. So kam das Jahr 1794 heran, welches Rode auf einer Kunstreise durch Holland nach Berlin und Hamburg führte. In letzterer Stadt ging er mit der Absicht zur See, sich nach Bordeaux zu begeben; allein ein Sturm warf das Schiff, auf welchem er sich befand an die englische Küste. Wider seinen Willen gelangte er dadurch nach London. Alle Anstrengungen, hier ein Terrain für Ausbeutung seines Talents zu gewinnen, mißlangen, und um keine Zeit zu verlieren, wandte er sich wieder nach Hamburg und von dort nach seiner Heimath. In Paris angelangt, wurde er zum ersten Lehrer des Violinspiels am neu errichteten Conservatorium ernannt. Doch fühlte er sich durch diese Würde

nicht gefesselt, denn bald trat er eine Reise nach Spanien an. Als er 1800 von derselben zurückkehrte, genoß er die Auszeichnung, zum Solospieler bei der Privatmusik Bonaparte's ernannt zu werden. Rode stand um diese Zeit im Zenith seiner Künstlerlaufbahn. Er war in Paris damals hoch angesehen, und namentlich mit seinem schönen allbekannten Amoll-Concert (Nr. 7) machte er einen „an's Wunderbare gränzenden Eindruck". Ein Correspondent der Allgem. mus. Ztg. (v. J. 1800 Nr. 41) sagt von ihm in emphatischem Tone, daß er nur mit sich selbst verglichen werden könne. Indeß Paris vermochte den gepriesenen Künstler auch diesmal nicht lange zu fesseln. Der Zug der Zeit, Lorbeeren und Geld einzuärndten, trieb ihn wiederum hinaus in die Fremde. Nachdem er in einem ihm zu Ehren im Theatre Louvois veranstalteten Conzerte vom pariser Publikum Abschied genommen, begab er sich in Gesellschaft Boieldieu's 1803 auf die Reise nach Petersburg, wohin ihn vielversprechende Aussichten lockten. Auf seinem Wege berührte er die Hauptstädte Norddeutschlands, in denen er sich hören ließ. Ein Bericht in der Allgem. mus. Ztg. über sein Auftreten in Berlin bemerkt von ihm: „Die Kunst seines Spiels rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die seinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einstimmig, daß er dessen eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege". Bei seinem Erscheinen in Leipzig urtheilte man (Allgem. mus. Ztg. Bd. 13. S. 333) folgendermaßen von ihm: „Wir wiederholen hier nur, was uns eben an diesem Meister auch diesmal vor allem entzückte und sein Spiel vornehmlich charakterisirt; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modificationen schöne und sich gleich bleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was blos imponiren, frappiren, oder wohl gar Spaß machen könnte; und die höchste Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt". Mit wenigen Worten charakterisirt Baillot in seiner Violinschule Rode's Spiel, indem er von ihm sagt, es sei voller Reiz, Reinheit und Eleganz gewesen, und habe ganz die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens ausgesprochen.

Die Aufnahme, welche Rode in Petersburg fand, entsprach durch-

aus seinen hochgespannten Erwartungen. Er genoß glänzende Erfolge, die durch seine Ernennung zum ersten Violinisten der kaiserl. Capelle mit einer Gage von 5000 Silberrubeln vervollständigt wurden. Allein was Rode an Glücksgütern und äußeren Ehren einerseits gewann, verlor er andererseits an seinem Künstlerthum. Das aufreibende Leben und Treiben der russischen Residenz im Verein mit den ungünstigen klimatischen Verhältnissen des rauhen Nordens, zehrten so stark an dem Marke seines Lebens, daß er ein anderer war, als er nach fünfjährigem Aufenthalt in Rußland, gegen Ende 1808 die Heimath wieder betrat. Nicht mehr vermochte er die gewohnte zündende Wirkung auszuüben, denn er hatte die Frische und Unmittelbarkeit seiner Leistungen eingebüßt. Zudem hatten sich während seiner Abwesenheit andere junge Talente in der Gunst des Publikums festgesetzt. Unverhohlen wird dies in einem pariser Bericht vom Jahr 1809 (Allgem. mus. Ztg. Bd. 11, 601) ausgesprochen: „Rode wollte nach seiner Zurückkunft aus Rußland seine Mitbürger dafür entschädigen, daß er ihnen so lange den Genuß seines herrlichen Talentes entzogen hatte. In der Wahl des Conzertes, das er spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben; und es schien, als wäre die Kälte Rußlands nicht ohne Einfluß auf diese Composition geblieben... Rode erregte wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, läßt doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, daß man Lafont kurz vorher gehört hatte. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten".

Rode's kühle Wiederaufnahme in Paris verletzte ihn so tief, daß er von einem weiteren öffentlichen Auftreten daselbst absah, eine Maaßnahme, die nach dem Vorgange Viotti's nicht mehr neu war. Nur in engerem Freundeskreise ließ er sich noch hören. Allein er schloß darum noch nicht mit seiner Wirksamkeit als Conzertist überhaupt ab, obwohl es sich immer mehr herausstellte, daß seine Kraft im Abnehmen begriffen war. Während der Jahre 1811—13 bereiste er Baiern, die Schweiz und ganz Österreich. Spohr der ihn (1813) in Wien*) hörte, be-

*) Fétis sagt, daß Beethoven seine Violinromanze (welche, wird nicht gesagt) Rode'n dedicirt habe, bleibt aber den Beweis für diese Behauptung schuldig.

richtet darüber: „Ich erwartete in fast fieberhafter Aufregung den Beginn von Rode's Spiel, welches mir vor 10 Jahren als höchstes Vorbild gegolten hatte. Doch schon nach dem ersten Solo schien es mir, als sei er in dieser Zeit zurückgeschritten. Ich fand jetzt sein Spiel kalt und manirirt, vermißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schwierigkeiten und fühlte mich besonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Bei dem Vortrage der Edur-Variationen, die ich schon vor 10 Jahren von Rode gehört hatte, überzeugte ich mich vollends, daß dieser an technischer Sicherheit viel eingebüßt habe; denn nicht nur hatte er sich mehrere der schwierigsten Stellen vereinfacht, er trug auch diese erleichterten Passagen noch zaghaft und unsicher vor".

Rode, von Spohr in öffentlichen Conzerten verdunkelt*), mochte selbst deutlich genug empfinden, daß sein Stern im Sinken sei. Er zog sich von der Öffentlichkeit zurück, ließ sich in Berlin nieder und verheirathete sich. Später begab er sich nach seiner Vaterstadt. Und noch einmal wandelte es ihn nach langen Jahren an, trotz seines Gelübdes wieder in Paris öffentlich aufzutreten. 1828 führte er es wirklich aus. Doch war dies der Keim seines Todes. Denn obwohl mit aller Rücksicht vom Publikum aufgenommen, machte er die trübe Erfahrung, daß er weder diesem noch sich selbst genügte. Er hatte alles Selbstvertrauen verloren. Seine ehedem so schöne Intonation, seine Bogenführung und Unfehlbarkeit der Hand, — Alles war unsicher geworden, und er mußte erleben, daß man ihn mit Schonung und Nachsicht behandelte. Die niederschlagende Wirkung hiervon ergriff ihn so sehr, daß er in ein Siechthum verfiel, dem er infolge eines Schlagflusses am 25. November 1830 erlag.

Schüler, die er ausschließlich bildete, hinterließ er nicht. Doch giebt es einige Violinspieler, die eine Zeitlang seiner Unterweisung theilhaftig wurden. Unter diesen sind hervorzuheben Josef Böhm (in Wien) und Eduard Rietz (in Berlin)**).

Die gediegene, echt künstlerische Richtung, welcher Rode sein Lebelang als Violinist huldigte, manifestirt sich ganz unzweideutig in

*) Vgl. Allgem. mus. Ztg. vom Jahr 1815, Nr. 13.

**) Ueber dieselben s. d. Abschnitt des deutschen Violinspiels im 19. Jahrhundert.

seinen Compositionen, zumal in den Conzerten. Unter diesen ragt das schon erwähnte Amoll-Conzert durch edle Sinnigkeit und höchst reizvolle melodische und figurative Führung der Principalstimme besonders hervor. Ebenbürtig sind demselben die anmuthigen Gdur-Variationen, die, einst mit Vorliebe von der Catalani gesungen, ein vielbeliebtes Conzertstück waren. Seine übrigen Violinwerke athmen zwar im Allgemeinen denselben Geist, wie die beiden genannten, doch stehen sie nicht ganz auf derselben Höhe. Ohne Ausnahme bieten sie aber gleich den Viotti'schen Conzerten ein werthvolles, für breite Tonbildung und ausgeprägtes Passagenspiel ungemein ergiebiges Studienmaterial, das von keinem Geiger, er gehöre nun einer Richtung an, welcher er wolle, entbehrt werden kann.

Rode gestaltete seine Werke im engen Anschluß an Viotti. Er geht zwar in technischer Beziehung mitunter weiter als dieser, offenbart auch manchen, wir möchten sagen, moderneren und eigenthümlicheren, in seiner Nationalität beruhenden Zug, doch läßt sich das Vorbild, nach dem er schuf, nirgend verkennen. Daher bei ihm, wie bei jenem, die vorwiegend gesangliche Behandlung der Geige, und daneben eine schlanke, ungekünstelte und wirksame, aus der Natur des Instrumentes hervorgehende Passagenbildung. Nur in specifisch musikalischer Hinsicht steht Rode gegen seinen Meister merklich zurück. Dieser besaß einen glücklichen künstlerischen Instinct für die Gesammtgestaltung seiner Compositionen, welche höheren Anforderungen entspricht, als die Rode'sche. Und wenn er auch hier und da die Mitwirkung befreundeter Berufsgenossen bei seinen Arbeiten in Anspruch genommen haben mag, so dürfte dieselbe doch kaum die Grenzen eines collegialischen Rathes überschritten haben. Rode dagegen, der den Entwurf der Orchesterpartie zu seinen Conzerten bewährteren Händen überlassen mußte, — namentlich wird hier Boccherini genannt, — behandelt den Unterbau der Solostimme mehr als nebensächliches, aufs Nothwendige sich beschränkendes Beiwerk. Das Interesse wird dadurch freilich auf die Principalstimme hingelenkt, doch in so einseitiger Weise, daß darunter die künstlerische Gesammtwirkung leidet.

Außer 10 Violinconzerten veröffentlichte Rode Streichquartette, Variationen, Duetten, einige kleinere Violinpiecen und endlich 24 Ca-

pricen in allen Tonarten, die zu den vorzüglichsten Etüdenwerken der gesammten Violinliteratur gehören, und nur in gewissen technischen Beziehungen von der gleichartigen Arbeit Rudolph Kreutzer's übertroffen werden.

Dieser zweite, auf einem Niveau mit Rode stehende Violinist der französischen Republik, welcher sich ebensowenig wie Baillot dem Einflusse Viotti's zu entziehen vermochte, ging ursprünglich aus der deutschen Schule hervor. Dieselbe war schon vorher in einem nennenswerthen Falle, nämlich durch Pierre Noël Gervais nach Frankreich gedrungen, der seine Studien unter Ignaz Frenzl machte. Gervais, geb. 1746 zu Mannheim, war der Sohn eines französischen Musikers in der dortigen kurfürstl. Capelle, und ließ sich, nachdem er seine Ausbildung empfangen, in dem Heimathlande seines Vaters nieder. 1784 debütirte er im Concert spirituel, und einige Jahre später (1791) wurde ihm die Führung der Violine am Theater in Bordeaux übertragen. Sein Wunsch, 1801 an Gaviniés' Stelle*) als Lehrer beim pariser Conservatoire zu treten, verwirklichte sich nicht, und so blieb er bis zu seinem Tode (gegen 1805) in der bisherigen Stellung. Fétis, der ihn selbst hörte, erkennt ihm ein sehr sauber und correct gehaltenes, doch farbloses Spiel zu. Im Druck erschienen 3 Violinconzerte von ihm.

Rudolph Kreutzer, seinem Familiennamen zufolge offenbar von deutscher Abkunft, ging gleichfalls aus der Mannheimer Schule hervor; er war ein Zögling Anton Stamitz', der sich in Paris niedergelassen hatte**). Zu Versailles am 16. November 1766 geboren***), wurde er für diesen Unterricht durch seinen bei der königl. Musik angestellten Vater frühzeitig vorbereitet. Bereits im 12. Lebensjahre konnte er öffentlich als Violinspieler auftreten. Zugleich entwickelte sich sein Compositionstalent in spontaner Weise. Ohne in die Ge-

---

*) Vergl. S. 258.

**) Vergl. S. 181.

***) Bei Gerber heißt es, daß Kreutzer 1767 in Deutschland geboren sei. Es darf indessen angenommen werden, daß die obige von Fétis herrührende Angabe die richtige ist. Auch Gerber's Mittheilung, daß Kreutzer ein unmittelbarer Schüler Viotti's war, ist ungenau.

heimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu sein, componirte er Violinstücke, die so genießbar waren, daß er mit einem derselben schon im folgenden Jahre vor das Publikum des Concert spirituel treten konnte. Durch die Königin Marie Antoinette, welche ihm wohlwollte, erhielt er 1772 die Stelle seines inzwischen verstorbenen Vaters. Kreutzer's Existenz war nun gesichert, aber er ließ sich dadurch nicht abhalten, vorwärts zu streben. Mestrino's, namentlich aber Viotti's Künstlerthum leuchtete ihm hierbei als Muster vor. Kaum den Jünglingsjahren entwachsen, gehörte er zu den vorzüglichsten Geigern Frankreichs. Dem entsprechend stieg er schnell zu verschiedenen, für das pariser Musikleben bedeutsamen Stellungen empor. 1790 wurde er als erster Violinist am italienischen Theater angestellt, und bei Eröffnung des Conservatoriums erhielt er zunächst die zweite Violinprofessur, trat aber bei Rode's Abreise nach Rußland an dessen Stelle als erster Lehrer und übernahm zugleich das Amt des Soloviolinisten bei der Oper. 1802 wurde er Mitglied und 1806 Solist bei der Privatmusik Bonaparte's. Nach der Restauration avancirte er (1815) zum königl. Capellmeister. Im folgenden Jahre versah er den Dienst des zweiten Orchesterchefs bei der Oper, deren Conzertmeister er 1817 wurde. Endlich vertraute man ihm 1824 noch die gesammte musikalische Oberleitung dieses Kunstinstituts an, welche er jedoch nur bis 1826 führte, da er dann pensionirt wurde.

Trotz seiner umfangreichen amtlichen Thätigkeit war Kreutzer nicht nur sehr fleißig als Tonsetzer, sondern fand auch Zeit zu Kunstreisen. 1796 und 1801 war er in Italien, und 1798 durchreiste er Deutschland. In Wien machte er Beethoven's Bekanntschaft, der ihm seine Sonate (op. 47) dedicirte, welche ursprünglich für den englischen Violinspieler Bridgetower componirt war.

Über die Leistungen dieses Künstlers als Violinspieler, von denen Baillot in seiner Schule bemerkt, daß aus ihnen die Kühnheit und Wärme, die Freimüthigkeit und feurige Imagination seines Charakters hervorgeleuchtet habe, findet sich bei Gerber folgende Mittheilung: „Die Manier des Viotti ist auch ganz die seinige. Eben der starke Ton und eben der lange Bogenstrich charakterisiren auch sein Allegro; wobey er die schwierigsten Passagen deutlich und außerordentlich rein

vorträgt. Im Adagio zeigt er sich wo möglich noch mehr als Meister seines Instrumentes".

Fétis berichtet nach eigener Wahrnehmung: „Er hatte nicht die Eleganz, den Reiz und den Schliff Rode's, noch die bewundernswerthe Mannichfaltigkeit und das tiefe Gefühl des letzteren; denn in Betreff seines Talents als Instrumentist schuldet Kreutzer alles seinem Instinct und nichts der Schule (?). Dieser Instinct, reich und voller Verve, gab seinen Leistungen eine Originalität des Ausdrucks (Sentiment) und jenes Vermögens, welches stets Emotionen im Publikum hervorruft, und worin ihn Niemand übertroffen hat. Er besaß einen mächtigen Ton, eine reine Intonation, und seine Art zu Phrasiren hatte ein hinreißendes Feuer. Der einzige Vorwurf, den man ihm mit Recht gemacht hat, ist der, daß ihm Mannichfaltigkeit der Bogenführung fehlte, und daß er beinahe alles mit glattem Strich spielte, anstatt sich des Detachés zu bedienen". Einigermaßen im Widerspruch mit diesem Urtheil steht eine Notiz der Allgem. mus. Ztg. (vom Jahr 1800, Nr. 41) über das gemeinsame öffentliche Auftreten Kreutzer's und Rode's in Paris, welche also lautet: „Herr Kreutzer trat muthig mit Rode in den Kampfsplatz, und beide Künstler gaben den Liebhabern den interessantesten Kampf zu bemerken — besonders in einer Symphonie mit zwei conzertirenden Violinen, die Kreutzer für diese bedeutende Ausforderung gesetzt hatte. Man konnte dabei genau bemerken, daß Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anstrengung ist; Rode's Kunst scheint ihm mehr angeboren zu sein. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, die der Zwanglosigkeit seines immer senkrechten Anstandes (!) gleicht. Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violine, welche sich dies Jahr in den Conzerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf".

In späteren Jahren war Kreutzer genöthigt, das Solospiel infolge eines Armbruches, den er sich auf einer Reise ins südliche Frankreich zugezogen, gänzlich aufzugeben. Von da an war er neben seiner amtlichen Stellung ausschließlich als Tonsetzer und Lehrer thätig. In ersterer Beziehung leistete Kreutzer nach quantitativer Seite das Mög-

liche, wobei er jedoch mehr als billig auf die Bedürfnisse des Tagespublikums Rücksicht genommen zu haben scheint. Außer 3 concertirenden Symphonien (zwei davon sind für 2 Violinen, eine für Violine und Violoncello mit Orchester), 21 Violinconzerten, 15 Streichquartetten, 15 Trio's für zwei Violinen und Violoncello, 7 Duettenwerken, 5 Sonatenwerken für Violine und Baß und einem Etüdenheft für Violine schrieb er nicht weniger als 36 Opern, darunter 13 für die große Oper, 9 fürs Theatre Favart und 14 fürs Theatre Feydeau. Es macht einen niederschlagenden Eindruck, wenn man sich vergegenwärtigt, daß von all diesen Werken für die Nachwelt nichts weiter übrig geblieben ist, als ein und der andere Conzertsatz und die bekannten 40 Violinetüden. Die letztern dürfen im Hinblick auf ihre Vielseitigkeit so wie auf ihre methodische, vom schärfsten pädagogischen Verständniß zeugende Abfassung als ein Meisterwerk ohne Gleichen genannt werden. Neben dem unerläßlichen Skalenstudium sind sie als das „tägliche Brod" jedes Violinisten zu betrachten, der seiner Herrschaft über das Griffbrett sicher bleiben will.

Auch Kreutzer's Violinconzerte enthalten ungemein viel des Instruktiven und Fördernden. Doch sind sie nicht selten trocken, veraltet und ohne jenen sinnlich schönen Reiz, der wesentlich die Lebenskraft eines Kunstwerks mitbestimmt. Selbst bei den besten Stücken, zu denen beispielsweise das Adagio und Finale des achtzehnten Conzerts gehört, ist dies fühlbar. Fétis giebt für diese Erscheinung eine Erklärung, die genau betrachtet nicht stichhaltig ist. Er sagt: „Als Kreutzer Mitglied des Conservatoriums geworden, glaubte er die Pflicht zu haben, gelehrt zu werden; er gab sich daher tiefen Studien hin, deren Resultat indessen nur war, daß sie seine Phantasie lähmten". Unzweifelhaft ist aber, daß eine Phantasie, die durch strenge theoretische Studien gelähmt werden kann, diesen Namen nicht verdient. Ein wahres productives Talent kann durchs Studium nur geläutert und befruchtet, nicht aber erdrückt werden. Kreutzer war ein Vielschreiber, wie es deren, auf theoretische Kenntnisse oder auf Routine gestützt, so manche gab und auch heute noch giebt. Übrigens läßt sich eine sorglose Leichtlebigkeit, die es mit gewissen Dingen nicht gar zu ernst nimmt und auch auf Kreutzer's Arbeiten eingewirkt haben mag,

bei demselben nicht verkennen. Spohr giebt dafür einen sprechenden Beleg*), indem er erzählt, daß Kreutzer inmitten eines von ihm in Straßburg gegebenen sehr besuchten Conzerts sich die Einnahme habe auszahlen lassen, um diese sogleich in der Pause am Roulette des Foyer bis auf den letzten Sous zu verspielen. Nachdem dies geschehen, sei er zur Ausführung des zweiten Conzerttheiles geschritten und habe nachträglich noch das verdient, was er bereits soeben erst vergeudet.

Als Lehrmeister des Violinspiels war Kreutzer, wie sich schon aus seinen Etüden entnehmen läßt, besonders glücklich. Er verstand es, das Vertrauen für sich und den Enthusiasmus für die Sache bei seinen Schülern zu erwecken. Wir werden dieselben in dem nächsten Abschnitt über das französische Violinspiel kennen lernen.

Kreutzer's Lebensabend war nicht so ungetrübt wie seine Künstlerlaufbahn. Nachdem er in Ruhestand getreten, hegte er den Wunsch, mit seiner Oper „Mathilde" förmlich Abschied vom Publikum zu nehmen. Aber sein Gesuch wurde auf rücksichtslose Art zurückgewiesen. Eine Folge dieser Demüthigung waren wiederholte apoplektische Anfälle, die des Künstlers Gesundheit zerrütteten und sein Ende beschleunigten. Man brachte ihn nach der Schweiz, um durch die Einwirkung der Gebirgsluft seinen Organismus wieder zu heben, doch umsonst, — er verschied am 6. Juni 1831 zu Genf.

Der jüngere Kreutzer, mit Vornamen Johann Nicolaus August, Schüler seines Bruders, vermochte, obwohl er ein vorzüglicher Violinist war, nicht zu allgemeinerer Geltung zu kommen, da er an einem Brustübel litt, dem er im Jahre 1832 erlag. Geboren wurde er 1781 zu Versailles. Spohr berichtet über seine Leistungen: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß es die gediegenste von allen der pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck".

*) S. dessen Autobiographie.

Johann Kreutzer gehörte 1798 dem Orchester des Theatre Favart an. 1802 trat er zum Orchester der großen Oper über, in welchem er bis 1823, dem Jahre seiner Pensionirung, mitwirkte. Am Conservatorium wurde er, nachdem er mehrere Jahre als überzähliger Lehrer unterrichtet hatte, 1825 der Nachfolger seines Bruders. Überdies gehörte er bis 1830 der königl. Capelle an. Einige von ihm veröffentlichte Violincompositionen haben den Weg in weitere Kreise nicht gefunden.

Unter völlig anderen Umständen, wie Rode und Kreutzer, entwickelte sich Baillot, mit Vornamen Pierre, Marie, François de Sales, welcher lange zwischen Dilettantismus und Kunst schwankte und zur letzteren, obwohl seit früher Jugend mit ihr vertraut, erst überging, als seine obengenannten Genossen bereits eine Zierde des pariser Musiklebens bildeten. Dafür war ihm vom Schicksal wiederum gewährt, noch zu einer Zeit der Mentor des französischen Violinspiels zu sein, als die beiden anderen Hauptvertreter desselben bereits den Schauplatz des irdischen Daseins verlassen hatten.

Baillot spielte als Geigenmeister für Frankreich recht eigentlich die Vermittlerrolle zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Auf den Überlieferungen Italiens fußend, suchte er dieselben mit der Neuzeit zu verschmelzen. Im Hinblick hierauf ist seine Erscheinung besonders anziehend und bedeutsam. Er wurde d. 1. October 1771 in Passy geboren. Sein Vater, Advokat beim pariser Parlament, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Auf eigene Hand begann er das Violinspiel. Den ersten Unterricht erhielt er vor dem siebenten Lebensjahre von einem gewissen Florentin, welcher zwar selbst wenig leistete, doch ein eifriger Lehrer war. Nachdem Baillot's Eltern (1780) die Vorstadt Passy mit Paris selbst vertauscht hatten, wurde sein Lehrer Saint-Marie. Diesem schuldete er den Sinn für jene Genauigkeit und Sauberkeit, wodurch er sich als Spieler später auszeichnete. Einen mächtigen Impuls gab ihm für seine Bestrebungen weiterhin Viotti, den er (1782) im Concert spirituel zuerst hörte. Dieser Meister übte eine so tiefe Wirkung auf ihn, daß er ihn fortan als das Ideal betrachtete, dem er nachzustreben habe. Später wiederholte sich dieser Eindruck in nachhaltigerer Weise; es ist daher gewiß, daß Baillot

eben so sehr wie Kreutzer von Viotti beeinflußt wurde, obwohl er gleich jenem niemals dessen eigentlicher Schüler war.

Durch eine eigenthümliche Wendung des Geschicks gelangte Baillot 1783 nach der ewigen Stadt, welche ihm neue Anregung gab. Sein Vater, kaum eingebürgert in Paris, wurde in diesem Jahr als königl. Beamter nach Bastia versetzt. Wenige Wochen darauf starb er. Großmüthig nahm sich der durch diesen Unglücksfall bedrängten Familie ein Herr v. Boucheporn, damaliger Intendant Corsica's, an, welcher sich insbesondere die Erziehung des begabten Knaben angelegen sein ließ. Er schickte ihn zunächst in Gesellschaft seiner eigenen Kinder auf 13 Monate nach Rom. Hier wurde das Violinspiel unter Nardini's Schüler Pollani fortgesetzt, der ihm besonders hinsichtlich der Tonbildung und Geschmeidigkeit des Strichs nützlich wurde. Schon war er so weit vorgeschritten, daß er sich in größeren Kreisen hören lassen konnte. Während der nächsten fünf Jahre geriethen indeß die musikalischen Studien Baillot's wieder einigermaßen ins Stocken. Er führte, nachdem er von Rom ins Vaterland zurückgekehrt war, ein ziemlich zerstreuendes Leben, begleitete seinen Gönner Boucheporn als Secretair auf dessen Reisen und war bald in Bayonne, Pau und Auch, bald in den Pyrenäen. Doch vernachlässigte er nicht ganz das Violinspiel. Dieses wurde mit erneuertem Eifer betrieben, als Baillot Anfangs 1791 wieder in Paris anlangte. Er machte Viotti's persönliche Bekanntschaft, welcher ihm einen Platz als Geiger am Theatre Feydeau verschaffte. Hier trat er auch in engere freundschaftliche Beziehung zu Rode, dem damaligen Führer der zweiten Violine im Orchester dieses Theaters. Doch immer war für Baillot noch nicht der Zeitpunkt seiner ausschließlichen Berufsthätigkeit als Künstler gekommen. Nach fünfmonatlichem Orchesterdienst gab er zwar die Musik nicht völlig auf, betrieb sie jedoch demnächst wiederum nur als Sache der Erholung, indem er eine Stellung im Finanzministerium annahm. Unter diesen Umständen flossen mehrere Jahre hin, deren Gleichförmigkeit nur durch ein äußeres Erlebniß unterbrochen wurde. Baillot erhielt den Befehl sich zum Freiwilligendienst zu stellen, welcher ihn für 20 Monate nach Cherbourg führte. Doch wurde trotzdem das Studium der Geige nicht nur fortgesetzt, sondern auch mit

methodischem Sinn gehandhabt. Veranlassung hierzu erhielt der junge Mann durch die unverhoffte Bekanntschaft mit den Violincompositionen Corelli's, Tartini's, Geminiani's, Locatelli's, Bach's und Händel's, welche ihm bis dahin in der Hauptsache fremd geblieben waren. Das Studium dieser Meisterwerke förderte ihn wesentlich. Er warf sich nun abermals und für immer in die Arme der Kunst, und als er bei seiner Rückkehr von der Armee sich in Paris zunächst mit einem Viotti'schen Conzert öffentlich hören ließ, fand sein Talent solche Anerkennung, daß ihm nach Eröffnung des Conservatoriums die Lehrerstelle an der dritten Klasse des Violinspiels übertragen wurde. An dieser Anstalt wirkte er mit kurzen, durch die politischen Zwischenfälle bewirkten Unterbrechungen bis zu seinem Tode, welcher d. 15. Septbr. 1842 erfolgte.

Außer seiner Lehrthätigkeit an der pariser Musikschule wurde Baillot 1802 als Führer der zweiten Violine Mitglied der Privatmusik Bonaparte's und nach dessen Thronbesteigung auch der kaiserl. Capelle. Die Restauration erhob ihn (1821) zum ersten Soloviolinisten der königl. Musikakademie, ein Posten, welcher 1831 einging. Daneben dirigirte er während der Jahre 1822—24 das Concert spirituel. Seit 1825 wurde von ihm Kreutzer als erster Violinist der königl. Capelle vertreten, in dessen Stelle er 1827 definitiv einrückte. Nach der Julirevolution, in Folge deren Baillot gleich vielen französischen Beamten seine Position einbüßte, wurde er 1832 durch Paer für die Privatcapelle Louis Philipp's mit dem Vorspieleramt bei der zweiten Violine — jedenfalls mit Rücksicht auf sein vorgeschrittenes Alter — bedacht.

Ein besonderes Verdienst für das pariser Musikleben erwarb sich Baillot durch die 1814 erfolgte Begründung öffentlicher Quartettakademien, welche man bis dahin in Frankreich noch nicht besessen hatte. Er vermittelte durch dieselben die Bekanntschaft des Publikums mit den Meisterwerken deutscher und italienischer (Boccherini) Kammermusik. Wie wenig Anklang dieselben jedoch in den ersten Jahren ihres Bestehens fanden, beweist ein Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahr 1817 (S. 212), welcher meldet: „Quartetten gehen hier gar nicht. Baillot, gegenwärtig der Abgott und einer der vollendetsten Spieler, hält im Winter ein abonirtes für ein Auditorium von 50

Personen; das ist alles, was man in dieser colossalen Stadt in diesem Zweige der Tonkunst auffinden kann".

Dem Beispiel seiner Genossen folgend, begab sich der Künstler auch, namentlich zwischen den Jahren 1805 und 1816, mehrfach als Solospieler auf Reisen, doch mit weniger Glück für äußerlichen Erfolg als andere namhafte Geiger. Fétis versichert, er habe auf seiner zweimaligen Tour durch Europa kein einziges eigenes Conzert zu Stande gebracht, und ist der Meinung, daß hieran die Ungunst der politischen Verhältnisse Schuld gewesen sei. 1805 trat er mit dem berühmten Violoncellisten Lamarre die erste Reise an, die ihn durch Deutschland und über Moskau nach Wien führte. Die kriegerischen Zeiten nöthigten ihn, statt einem Jahre drei unterwegs zu bleiben. Eine Stelle, die man ihm bei seiner Anwesenheit in der Kremlstadt als Conzertmeister am dortigen Theater offerirte, lehnte er ab. Auch Petersburg besuchte er, und von hier aus kehrte er 1808 gemeinschaftlich mit Rode nach der Heimath zurück. 1812 und 1833 reiste er im südlichen Frankreich, 1815 dagegen in Belgien, Holland und Frankreich.

Über seine Spielweise befindet sich ein augenscheinlich unpartheiisches Urtheil in der Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 1819, Nr. 17). Der Berichterstatter (Sivers) sagt, daß er nie in seinem Leben „eine vollendetere, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Violine gehört habe wie Baillot's Spiel eine solche zeige". Dann fährt er fort: „Ich nahe mich jetzt dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotzdem hat die wunderbare Vollendung, die der Künstler bei der Execution seines Conzertes an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, daß die bloße Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde. Dies gilt aber nur von den beiden Allegro's. Denn mit Schmerz muß ich gestehen, daß der Vortrag des Adagio so ganz und gar in der bloß witzig naiven (?) Gattung ausfiel, daß in mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erscheinung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt sein, daß die französischen Künstler das leidenschaftlich Lyrische nur künstlich nachahmen, während sie das witzig Verständliche künstlerisch schaffen?"

Diese Beurtheilung wird durch Spohr's Bemerkungen über Baillot im Wesentlichen bestätigt*). Indem er einen Vergleich mit Lafont anstellt und auf dessen eng begrenzte virtuose Richtung hinweist, die ein geisttödtendes Einerlei der Kunstübung bedinge, sagt er: „Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweist, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel (der ewigen Wiederholung eines und desselben Programms) seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen Compositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Compositionen von sich, ein Conzert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manirirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nüancen reich, aber nicht so frei wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compositionen zeichnen sich vor denen fast aller andern Pariser Geiger durch Correctheit aus; auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas erkünsteltes manirirtes und veraltetes im Styl macht, daß sie meistens kalt lassen. Es ist Dir bekannt, daß er die Quintetten von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintette, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Composition vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung des von ihm gegebenen war, so fiel mir das oft Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler, wie Baillot, dem unsere Schätze an Compositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintetten

*) S. Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1821 und Spohr's Selbstbiographie.

(die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben), noch immer zu spielen!"

Daß Spohr's Bemerkungen, insofern sie sich auf Baillot's Spiel beziehen, im Allgemeinen zutreffend sind, lassen die Compositionen des französischen Meisters deutlich erkennen. Sie bestehen, so weit sie veröffentlicht wurden, in Trio's für 2 Violinen und Baß, Duo's für 2 Violinen, Capricen für Violine Solo, 9 Conzerten, einer conzertirenden Symphonie für 2 Violinen und Orchester, 30 Airs variés, Nocturnos für Quintett, Streichquartetten, einer Claviersonate mit Violinbegleitung und 24 Violinpräludien. Er hatte sich für die productive Thätigkeit durch gründliche Compositionsstudien bei Catel, Reicha und sogar Cherubini vorbereitet. Demgemäß zeigen seine Arbeiten musikalisch gebildeten Geist, Sorgsamkeit der Gestaltung und höchst sachgemäße Violinbehandlung. Aber es fehlt ihnen das Anmuthende der schöpferischen Tonbeseelung: sie entbehren völlig jenes unmittelbar wirkenden Naturlautes, der die Herzen bewegt, die Geister entzündet. Sie verrathen ein zwar spirituell geartetes, doch durch speculativ reflectirendes Wesen beherrschtes Temperament. Die kühl berechnende Verstandesrichtung seines Naturells, der zugleich das Streben nach einem gewissen Raffinement des Effektes eigen ist, läßt sich am besten in seiner Violinschule, der weitaus umfangreichsten und in gewissem Sinn auch bedeutendsten von ihm vorhandenen Leistung wahrnehmen. Sie ist das Ergebniß eines vieljährigen, wahrhaft eisernen Fleißes, und zeugt eben so sehr für die unermüdliche Beharrlichkeit als für die durchgebildete Kennerschaft des Autors. Baillot war bereits bei seinem Amtsantritt am pariser Conservatorium von dem Direktorium desselben beauftragt worden, die Principien des Violinspiels festzustellen und in einem besonderen Werke abzuhandeln. Er vereinigte sich für diesen Zweck mit Rode und Kreutzer, die das Unternehmen mit ihrem Rath unterstützten, während Baillot die Hauptaufgabe der Ausführung zufiel. So entstand jenes Werk, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Titel: „Méthode de Violon par Messrs Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot" (auch in deutscher Übersetzung) erschien. Bei Abfassung desselben wurden, wie Baillot selbst bemerkt, die schon vorhandenen Lehrbücher von Geminiani,

Corrette, Leopold Mozart, Dupont und von Abbé le fils in Betracht gezogen.

Baillot ließ es aber bei dieser von ihm redigirten Violinschule nicht bewenden. Er gab, nachdem inzwischen noch gleichartige Unternehmungen von Ballieur, Bornet*), Lorenziti, Cambini, Woldemar, Faure, Pastou, Guhr und Mazas erschienen waren, im Jahr 1831 sein umfangreiches Lehrbuch des Violinspiels: „L'art du Violon" heraus. Über die Motive, welche ihn zur Abfassung derselben veranlaßten, erklärt er sich selbst folgendermaßen: „Als man uns vor mehr als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinspiels im Musikconservatorium festzustellen, hatten wir noch keine bestimmte Kunde über die Art das Spiel dieses Instrumentes zu studiren, unsere Unterweisung hatte sich noch nicht über einige schwankende Begriffe und unvollständige Überlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den sogenannten Kunstgeheimnissen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen. Zur Unterstützung suchten wir zwar die bemerkenswerthesten Elementarwerke auf, aber damit hatte es seine Schwierigkeit, denn es gab deren nur wenige, und diese waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entstanden, um uns die Geschmeidigkeit der Mittel (la flexibilité des moyens) bieten zu können, welche die neueren Compositionen immer mehr und mehr erheischen".

Nachdem dann Baillot auf die Nothwendigkeit hingewiesen, seine erste Schule unter Beibehaltung der Grundlagen völlig umzuarbeiten, bemerkt er weiter über das neue Werk: „Wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, daß wir eine große Zahl neuer Gegenstände darin abhandelten, welche nach unserer Überzeugung dem Studium des Violinspiels bis jetzt noch mangelten. Beinahe alle Beispiele wurden aus den Werken der als Classiker anerkannten Meister genommen, weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel sicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen; als wenn wir Beispiele angeführt hätten,

*) Bornet ainé, Violinist bei der pariser Oper von 1768—1790 veröffentlichte eine Violinschule unter folgendem Titel: „Méthode de Violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras".

deren Anwendung noch nicht so klar, so bestimmt und folglich auch nicht so zweckmäßig sein kann, weil sie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil, den kurze Auszüge darbieten, erlangt haben. Je mehr Mannichfaltigkeit das Violinspiel heutzutage bietet, um so sorgfältiger muß auch die Auswahl der Beispiele sein.

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verstand und die Urtheilskraft entwickeln, damit nicht alle Anstrengungen der Übung und die Resultate der Geduld vergeblich seien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert besondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches sie verknüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen lassen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegentheil aber muß der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden, daß auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag, und diese Ansicht möge es entschuldigen, daß wir in so viele Einzelheiten eingegangen sind".

Gerade Das, weswegen Baillot sich zu rechtfertigen sucht, ist die Achillesferse seines Werkes. Sein Verfahren hat im Grunde keine Grenze, und er giebt daher einerseits zu viel, andererseits zu wenig. Zu viel, weil die Menge der von ihm aufgestellten Beispiele verwirrend wirkt, — zu wenig, weil die von ihm befolgte Art der Specialisirung keineswegs erschöpfend ist, wie sie es überhaupt nicht sein kann. Aber wer fordert denn auch von einer Violinschule Belehrung darüber, wie diese Phrase in einem Haydn'schen oder jene Figur in einem Beethoven'schen Quartett auszuführen sei? Man wird dadurch weder das eine noch das andere der fraglichen Musikstücke richtiger oder besser aufzufassen noch darzustellen vermögen, als ohne diese unnützen Wegweiser. Dergleichen wäre allenfalls in einer Ästhetik der Vortragskunst am Platze, die übrigens aus naheliegenden Gründen eben so wenig Vortheil bringen würde wie Baillot's Exempelreichthum. Der Vortrag muß von innen heraus kommen, er kann nicht methodisch gelehrt oder erlernt werden; höchstens wird man auf didaktischem Wege eine bestimmte Vortragsmanier und damit eine mehr oder minder auto-

matenartige Thätigkeit erzielen. Von einem Lehrbuch der künstlerischen Technik aber ist zu verlangen, daß es sich auf die wesentlichen Fingerzeige des in Frage kommenden Studiums beschränke. Die Notenbeispiele dürfen nur technische Zwecke verfolgen und müssen daher so eingerichtet sein, daß sie in scharfer Begränzung des Allgemeinen, die Grundformen des zu Lernenden klar und bestimmt darstellen. Alles Besondere, Specielle ist dem Lehrer, der nach Begabung und Individualität des Schülers zu verfahren hat, so wie der Beobachtungsgabe und Selbstthätigkeit des letzteren zu überlassen. Baillot befolgt das Gegentheil und keineswegs zum Vortheil der Sache. Soweit seine Schule den Mechanismus des Violinspiels behandelt, ist sie als ein verdienstliches, die vorhergehenden gleichartigen Arbeiten ohne Frage überragendes Werk zu betrachten. Was darüber hinausgeht — und es ist viel — erscheint höchst problematisch und dem angestrebten Zweck nicht entsprechend. Doch Eines ist bei alledem an diesem verfehlten Theil seiner Leistung wichtig: wir ersehen mit Sicherheit aus demselben, daß Baillot durch diese seine Unterrichtsmethode, wesentlich mit zu jener einseitig uniformen und äußerlichen Behandlungsweise beigetragen hat, die das neuere französische Violinspiel charakterisirt. Welche anderen Einflüsse außerdem noch dabei thätig waren, wird sich aus der folgenden Darstellung ergeben.

Fast gleichzeitig mit dem Erwachen einer künstlerischen Handhabung der Violine in Frankreich regte sich auch in den Niederlanden der Sinn für die Pflege dieses Instrumentes. Wenn nun auch die dortigen Vertreter desselben im vorigen Jahrhundert nicht mitbestimmend in den Entwickelungsgang des Geigenspiels einzugreifen vermochten, so finden sich doch einige Namen unter ihnen, die hier nicht übergangen werden dürfen. Die Mehrzahl derselben ist französischer Abstammung, ein Grund mehr, ihrer an dieser Stelle zu gedenken.

Die Violinspieler der Niederlande standen nicht minder unter dem Einfluß Italiens, als alle übrigen Länder des europäischen Occidents. Es ist daran zu erinnern, daß Amsterdam neben Bologna und Venedig nicht nur frühzeitig ein Hauptverlagsort für die italienische Violinliteratur, sondern auch der Schauplatz für das Wirken eines der

hervorragendsten Zöglinge der römischen Schule, nämlich Pietro Locatelli's wurde. Nächst Amsterdam fand dann auch in Brüssel das Violinspiel bemerkenswerthe Vertretung. Zu größerer Bedeutung gelangte dasselbe in letzterer Stadt jedoch erst im gegenwärtigen Jahrhundert.

Der chronologischen Folge nach haben wir zunächst Jean Baptiste Volumier zu nennen, den Fétis zu den belgischen Musikern zählt, obwohl weder Heimathsort noch Geburtsjahr desselben bekannt sind. Seit dem 22. November 1692 war er Conzertmeister und Inspector des Ballets am berliner Hofe. 1706 wurde er in gleicher Eigenschaft nach Dresden berufen. Hier starb er am 7. October 1728. So viel man weiß, hat er nur Balletmusik geschrieben.

François Cupis de Camargo, geb. den 10. März 1719 in Brüssel, war der Schüler seines Vaters. Auch er suchte und fand, gleich Volumier, seinen Wirkungskreis im Auslande. 1741 wurde er Mitglied des pariser Opernorchesters, welchem er bis 1761 angehörte. Sein Tod erfolgte bald darauf. Veröffentlicht hat er zwei Hefte Sonaten für Violine Solo.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeister noch Bildungsgang dieses Künstlers, der zugleich ein fruchtbarer Componist und tüchtiger Capellmeister war. Als Violinist soll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand besessen haben. Maria Theresia fand sich angeblich durch den Eindruck, welchen seine Leistungen auf sie machten, bewogen, ihn mit einer kostbaren Stainer-Geige zu beschenken. In jungen Jahren schon bekleidete er das Capellmeisteramt an der St. Gommairekirche seiner Vaterstadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmen, der er bis zu seinem Tode, den 10. Mai 1789 vorstand. Er schrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, so wie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinconzerte mit Orchesterbegleitung. Der größere Theil dieser Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Maldere, erhielt den Unterricht im Violinspiel und in der Composition von Croes, dem Capellmeister seiner Vater-

stadt Brüssel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Capelle zuertheilt worden war. Geboren wurde er am 13. Mai 1724. Im Jahr 1755 erhielt er eine Anstellung als Violinist in der Capelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. Diesen Wirkungskreis trat er an seinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu seinem Pagen erwählt hatte. Er starb in Brüssel am 3. November 1768. Hauptsächlich beschäftigte sich Van Maldere außer dem Violinspiel mit der Instrumentalcomposition. Er veröffentlichte 1757 sechs Streichquartette und 1759 sechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm gesetzte komische Oper „la Bagarre“ führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüsseler Violinist war Eugene, Charles, Jean Godecharle, geb. d. 15. Januar 1742, gest. 1814. Dieser Künstler erhielt seine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauschte er die Violine mit der Bratsche. Dieses Instrument vertrat er auch im Brüsseler Orchester, dessen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné, Pascal Pieltain, einer der besten Schüler Jarnowick's, wurde 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ sein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasselbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgnisse seines Fleißes zu verzehren. 1778 erschien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf. Sodann wandte er sich 1784 nach London. Während seines neunjährigen Aufenthaltes daselbst stand er beim Lord Abington als erster Violinist in Diensten. Dann besuchte er Petersburg, Warschau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er sich ums Jahr 1800, welches ihn wieder seiner Heimath zuführte. Er starb dort hochbetagt am 12. December 1833. In Paris und London veröffentlichte er verschiedene Compositionen, darunter 8 Violinconzerte, 6 Violinsonaten mit Baß, Airs variés für 2 Violinen und 6 conzertirende Streichinstrumente.

Von dem belgischen Violinspieler Jean Gehot, geb. gegen 1756 wissen wir nur, daß er seit 1780 Frankreich und Deutschland bereiste und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, sowie Violinduos von ihm erschienen in Paris und Berlin.

Die Kunst

des

Violinspiels im 19. Jahrhundert.

Italien, Deutschland und Frankreich.

IV. Italien.

Das glänzende, reichbewegte Leben, welches Italien während des 18. Jahrhunderts in musikalischer Beziehung, namentlich auch in Betreff des Violinspiels entfaltet hatte, begann zu Anfang des gegenwärtigen Säculums mehr und mehr hinzuwelken und zu erbleichen. Das Land der Künste hatte auch hierin seine Mission erfüllt. Die epochemachenden Tonmeister waren theils dahingeschieden, theils altersschwach geworden, und kein junger Nachwuchs erstand, um das von ihnen begonnene und rühmlich geförderte Werk weiter fortzuführen. Dieses schönen Vorrechts wurden die Söhne Deutschlands theilhaftig, welche vorher schon die Herrschaft im Reiche der Tonkunst theilweise an sich gebracht hatten. Mächtig ergriffen von den gewaltigen, auf Wissenschaft und Kunst zurückwirkenden Bewegungen der Zeit entzündete sich ihr Geist in dem Bewußtsein erhöhter individueller Geltung zu erneuerter Thatkraft. Auf tonkünstlerischem Gebiete ist hier vor allem an Beethoven zu erinnern, der für die Instrumentalmusik ungekannte, niegeahnte Gebiete erschloß. Ihm reiheten sich Franz Schubert, der Hauptrepräsentant des deutschen Gesangsliedes, und C. M. v. Weber, der Freiheitssänger und Schöpfer einer nationalen Oper an. Italien blieb diesem jugendlich frischen Aufschwunge fremd. Nicht allein war es durch eine jahrhundertlange, beispiellose Kunstproduktion erschöpft, auf ihm lastete auch, an der Lebenskraft des Volkes zehrend, nicht minder der lähmende Druck der Priestergewalt, wie die Herrscherwillkür übel berathener und tyrannisch gesinnter Regierungen. Was Wunder, wenn die in ihren höchsten Interessen tief geschädigte, systematisch geknechtete Nation von der ehemaligen Höhe herabstieg,

wenn an Stelle der bisherigen mannichfaltigen Fülle bedeutender Kunsterscheinungen nur noch vereinzelte Talente auftauchten, gleichsam mahnend an die einstige Herrlichkeit! Und wie anders geartet erschienen auch diese Wenigen gegen ihre Vorgänger. Erstorben war der tiefe sittliche Ernst, welcher der italienischen Kunst innewohnte, dahin die adlige Würde, welche ihr das Siegel der Classicität aufgedrückt hatte. Und doch vermochte Italiens Volk trotz aller Heimsuchungen noch Männer wie Spontini und Rossini zu erzeugen. Der letztere aber war es eben, welcher durch seine einschmeichelnden, üppig wollüstigen Weisen einem gedankenlosen, entnervenden Sinnengenuß seiner Mitlebenden Vorschub leistete. Wie hoch man auch die Begabung dieses vielbewunderten Componisten der Restaurationszeit veranschlagen mag, welchen unbestreitbaren Rang auch sein „Barbier" und „Wilhelm Tell" in der Bühnenwelt einnimmt, es kann ihm nicht der Vorwurf erspart bleiben, die erschlafften Gemüther seiner Generation umstrickt und vollends in das „dolce far niente" des Geisteslebens eingelullt zu haben. Nur zu bald verloren die Italiener, indem sie dem „Schwan von Pesaro" zujauchzten, Gefühl und Verständniß für das kostbare Kunsterbe einer noch naheliegenden Vergangenheit. Und wie mit ihm unbestreitbar der Verfall der italienischen Opernbühne begann, welcher durch Bellini, Donizetti und insbesondere Verdi zu einer vollständigen Thatsache wurde, so datirt aus der Zeit seines ersten Auftretens auch der Verfall des italienischen Violinspiels.

In Viotti hatte Italien der musikalischen Welt seinen letzten klassischen Vertreter dieser Kunst gegeben. Das Wirken desselben brachte kaum noch seinem Vaterlande einen fühlbaren Gewinn, da er, wie wir sahen, sein Lebelang fern von der Heimath für die Kunst wirkte. Dazu kam die eben angedeutete, überraschend schnelle geistige Wandelung der italienischen Nation. So konnte es denn nicht fehlen, daß die Traditionen der römischen, paduaner und piemontesischen Schule unversehens in Vergessenheit geriethen. Dies wirkte nicht nur speciell auf die Pflege des Violinspiels, sondern überhaupt auf diejenige des gesammten Orchesterspiels, dessen natürliche Spitze die Geige bildet, nachtheilig zurück. Während Rossini durch seine produktive Thätigkeit den Kunstgesang noch immer auf einer verhältnißmäßig

hohen Stufe zu erhalten wußte*), so konnte, da es auch an eigentlichen Instrumentalcomponisten in Italien fehlte, nichts für die Weiterbildung der dortigen Orchestertechnik geschehen, die ohnehin zu keiner Zeit von ungewöhnlicher Beschaffenheit gewesen war. Ludwig Spohr, der 1816 Italien besuchte, hebt in seiner Selbstbiographie den reducirten Zustand, in welchem sich damals die Instrumentalmusik und namentlich das Geigenspiel der dortigen Hauptstädte befunden, mit besonderem Nachdruck hervor. Das Orchester in Rom z. B., obwohl aus den besten Musikern der Stadt zusammengesetzt, bezeichnet er als das schlechteste, welches ihm in Italien vorgekommen. Unwillig ruft er aus: „Die Unwissenheit, Geschmacklosigkeit und dummdreiste Arroganz dieser Menschen (der Orchesterspieler) geht über alle Beschreibung. Nüancen von piano und forte kennen sie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen wie's ihm einfällt, Doppelschläge fast auf jedem Ton, so daß ihr Ensemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orchester präludirt und einstimmt, als einer harmonischen Musik" **).

Unter solchen Umständen mußte das plötzliche Auftauchen eines Mannes wie Nicolò Paganini, geb. d. 18. Februar 1784 zu Genua, um so mehr überraschen, je weniger man Angesichts der bisherigen Richtung des italienischen Violinspiels darauf vorbereitet war. Paganini betrat keineswegs den Weg, welchen Corelli, Tartini und Viotti gebahnt hatten, und seine Erscheinung würde daher in vielen Beziehungen unerklärlich bleiben, wenn man sie nicht zur Hauptsache als eine phänomenale aufzufassen hätte, deren Abnormität eine völlig isolirte Stellung in der Kette der musikhistorischen Entwickelung beansprucht. Paganini war eine seltene Specialität, ein in seiner Sphäre einziges Original, gleich ausgezeichnet durch beispiellose Beherrschung

*) Doch klagte Crescentini darüber, daß die gute Gesangschule immer seltener werde, daß er besonders bei seiner Rückkehr nach Italien einen verdorbenen, frivolen Geschmack vorgefunden habe, und daß keine Spur die ehemalige, einfach große Methode seiner Zeit mehr verrathe. (Spohr's Selbstbiographie.)

**) Es ist bei diesem harten Urtheil freilich zu berücksichtigen, daß Spohr dasselbe mit Beziehung auf die Ausführung seiner Compositionen ausspricht. Doch sieht man, daß es an jeder Orchesterdisciplin fehlte.

der complicirtesten Technik wie durch Dämonie der Leidenschaft und, so zu sagen, geheimnißvoll magische Darstellungsweise. Alles dieses im Zusammenhange mit seinem phantastischen, unheimlich gespenstischen Äußeren gedacht, erklärt vollkommen die sagenhafte Lebensgeschichte, welche man ihm bei seinem Auftreten allgemein zuschrieb. Zu allen Zeiten hat der Volksmund erorbitante, außerhalb der alltäglichen Lebenssphäre stehende Naturen in illustrirender Weise umdichtet, um dadurch gleichsam symbolisch Wesenheit und Eigenart der betreffenden Persönlichkeit auszudrücken. So auch hier. Dazu mag in diesem Falle noch die Verdächtigungssucht neidischer und hämischer Zungen gekommen sein: kurz, Paganini wurde zu einer, im bösen Sinne märchenhaften Persönlichkeit gestempelt. Er sollte seine Geliebte aus Eifersucht ermordet haben, als Verbrecher schwere Kerkerhaft erlitten haben und während der letzteren, da man ihm aus Mitleid die Geige gelassen, in traurigster Abgeschiedenheit von der Welt sein Talent ausgebildet haben. Zuletzt sei ihm nur eine Saite übrig geblieben, und diesem Umstande müsse sein wunderwürdiges Spiel auf dem G zugeschrieben werden. Nicht minder wurde er einer höchst verdächtigen Kameradschaft mit dem Teufel beschuldigt, dem er seine Seele verschrieben, und dergleichen mehr. Die letztere Angabe fand man nicht selten sogar glaubwürdig. Ein Beispiel dafür ist folgender, durch Augenzeugen verbürgter Vorfall*), der sich in Cöln ereignete. Als Paganini in dieser Stadt die Generalprobe zu seinem Conzert hielt, wurde er von Vielen der Anwesenden zur Darbringung der bei solchen Gelegenheiten üblichen Huldigungen umringt. Unter diesen befand sich auch ein alter Herr aus dem Orchester, welcher während der Unterhaltung mit dem fremden Künstler eine Prise nahm. Paganini wollte sich liebenswürdig zeigen, zog die eigene Dose aus der Tasche und füllte diejenige seines vis-à-vis, nachdem er deren Inhalt ausgeschüttet, mit seinem Taback, die Bemerkung hinzufügend, daß es ächter pariser sei. Mit einer verlegenen Danksagung schlich der Beschenkte von hinnen, leerte aber, sobald er sich unbeobachtet glaubte, sofort den Inhalt seiner Tabatière aus. Von einem seiner Collegen, welcher mit eifersüchtigen

*) Mitgetheilt vom ehemaligen Cölner Conzertmeister Hartmann.

Blicken die auszeichnende Artigkeit Paganini's bemerkt hatte, darüber befragt, was er mache, antwortete er in dem Ton eines bedächtig Vorsichtigen, man könne doch nicht wissen, was es mit dem Taback für eine Bewandtniß habe.

Paganini kannte sehr wohl alle die fabelhaften, über ihn in der Öffentlichkeit circulirenden Gerüchte. Vielleicht mochte es ihm in gewisser Hinsicht sogar nicht unlieb sein, daß man sich mit ihm derartig beschäftigte. Doch hielt er es für angemessen, von Zeit zu Zeit dagegen Widerspruch zu erheben. Namentlich geschah dies in sehr prononcirter Weise während seines pariser Aufenthaltes im Jahre 1831. Dort hatte sich ein gewisser Theil der Tagespresse, auf die Berühmtheit Paganini's speculirend, jener abentheuerlichen, in der Menge umlaufenden Erdichtungen bemächtigt, um die jederzeit opferwillige Neugierde des großen Publikums durch feilgebotene Zeitungsartikel und caricaturartige, auf die Persönlichkeit des Künstlers bezügliche Zeichnungen auszubeuten. Paganini ermächtigte Fétis, in einem öffentlichen Briefe, zu dem er ihm das Material lieferte, und den er selbst mit seinem Namen unterzeichnete, dagegen zu protestiren und die Grundlosigkeit aller über ihn im Schwange gehenden Gerüchte darzuthun. Dieser Brief kam zunächst in der „Revue musicale“, dann aber in vielen französischen und italienischen Journalen zum Abdruck. Seines merkwürdigen Inhaltes halber möge er auch hier im Original einen Platz finden:

„Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissemens, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait précédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma reputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblans ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de

ce genre ; car me promenant hier sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant Paganini en prison. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait, combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, le badauds, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi : anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre Revue musicale.

Ces messieurs m'ont représenté en prison ; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat. D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même ; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard ; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie : les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre

avec quelque succés. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta: L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi: jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire . . . on lui avait affirmé . . . il avait cru . . . mais il était possible qu'on l'eût trompé . . . . Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre le Streghe, et elles avaient produit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'oeil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu; car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de mois, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tète et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du

fait; aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public; que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du publique, c'est-a-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnète homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici: Un violiniste nommé D . . . . i *), qui se trouvait à Milan en 1798, se lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le coeur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D . . . . i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot; mais le général Menou, après qu'il fût devenu gouverneur de Milan, rendit au

*) Möglicherweise ist hier Duranowski (Durand) gemeint. Vergl. S. 263.

bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? c'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violiniste dont le nom finissait en i: ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grace des fers qui auraient pu gèner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblence, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir; c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre".

Es mag unentschieden bleiben, welchen Antheil an diesem Dokumente einerseits das Bedürfniß Paganini's hatte, die öffentliche Meinung über seine Vergangenheit aufzuklären, und wie viel andererseits davon etwa auf Rechnung der Reklame zu stellen wäre. Daß der wälsche Virtuose von dem Hange zur letzteren durchaus nicht frei war, beweist folgender von Regli mitgetheilter Vorfall. „Bei seinem Aufenthalte in Triest saß Paganini eines Tages in zahlreicher Gesellschaft bei Tisch. Vor Beendigung der Mahlzeit sprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Gespenst, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen Sie es dort, wie es mich mit demselben blutgetränkten Dolche bedroht, mit dem ich ihm das Leben raubte .... Und sie liebte mich .... und war unschuldig .... Oh, zwei Jahre Kerker sind keine genügende Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergossen werden ...." Mit diesen Worten ergriff er das vor sich liegende Messer. Man wird leicht denken können, daß man sich beeilte ihm in den Arm zu fallen. In den Mienen der Anwesenden malte sich Schrecken und Bestürzung, doch beruhigte man sich sogleich, denn der fingirte Othello nahm alsbald wieder seinen Platz ein und gab sich aufs Neue den culinarischen Freuden hin; worauf es sich denn herausstellte, daß er nur diejenigen hatte lächerlich machen wollen, welche bemüht gewesen, Erdichtungen über ihn zu verbreiten. Eine Thatsache aber war es, daß am folgenden Tage das Theater (in welchem Paganini sich in Triest

hören ließ) für das Publikum nicht ausreichte, und daß mehr als tausend Personen abgewiesen und auf das nächste Conzert vertröstet werden mußten".

Man ersieht aus dieser Erzählung, daß Paganini selbst, gleichviel ob mit oder ohne Berechnung, Veranlassung zu den Gerüchten gab, mit welchen man sich über ihn herumtrug. Denn wenn er auch angeblich seine Comödie spielte, um das Unbegründete des über ihn Gesprochenen darzuthun, so konnte es bei dem Hange der Menschen, Thatsachen und Mittheilungen in willkürlicher Weise auszuschmücken und zu verdrehen, nicht ausbleiben, daß das Gegentheil seiner Absicht erfolgte.

Keine Frage kann es sein, daß die berauschende Wirkung, welche Paganini aller Orten durch seine Leistungen hervorrief, einigermaßen durch die ihm zugeschriebenen räthselhaften und phantastisch gefärbten Lebensschicksale mitbestimmt wurde. Untersucht man die Beschaffenheit dieser Leistungen selbst, so ergiebt sich, daß das Geheimniß seiner Kunst in der eigenthümlichen Ausbeutung der vorhandenen technischen Mittel beruhte, welche er in individuellster Durchbildung und subjektivster Anwendung zu unerhört frappanten, staunenerregenden Effekten zu benutzen verstand. Allerdings erweiterte er das überlieferte Material in gewissen Beziehungen, indem er die doppelgriffigen Flageoletttöne, das Pizzikato und das monochordische Spiel bis zu den äußersten Grenzen ausbildete. Hierbei wurde er insbesondere durch eine gestreckte, magere und sehnige, doch außerordentlich biegsame Hand begünstigt. Keineswegs hat er aber, wie man heute noch vielfach annimmt, absolute Neuerungen der Technik eingeführt. Für seine Bestrebungen fand er bei den mitlebenden Violinspielern freilich wenig Haltpunkte, es wäre denn, daß Durand, wie er selbst äußerte, ihm dergleichen gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatelli's längst vergessene Violincompositionen, welche durch Paganini somit gleichsam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung sein Vorbild. Beispielsweise ergiebt dies in schlagender Weise die erste seiner 24 Violincapricen, welche offenbar ihre Entstehung der Arpeggio-Etüde in Locatelli's „L'arte del Violino" verdankt. Natürlich hat Paganini die durch

das Studium Locatelli's empfangenen Anregungen auf eine, seinem eigenthümlich erfinderischen Geiste entsprechende Art umgestaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung seiner Richtung ist Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinspieler seiner Vaterstadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Costa, Capellmeister an der Hauptkirche Genua's, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu seinem elften Jahre fortgesetzte Übung im Solospiel bei der sonntäglichen Kirchenmusik. Ein Jahr später ließ er sich mit selbstverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola“ im genueser Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufsehen erregte. Man rieth seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Composition anerkannten Meistern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn zu Alessandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit diesem Meister schilderte Paganini selbst in folgenden Worten: „Bei unserem Eintritt in Rolla's Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an sein Schlafgemach stoßendes Zimmer, um die nöthige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu sprechen, der wenig aufgelegt schien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tische des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueste seiner Conzerte erblickt, als ich das Instrument auch schon ergriff, und das Stück à vista spielte. Erstaunt darüber, ließ sich der Componist desselben nach dem Namen des Virtuosen erkundigen, den er so eben gehört: als er erfuhr, daß es ein Knabe sei, war er ungläubig, bis er sich selbst davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne und gab mir überdies den Rath bei Paër Compositionsunterricht zu nehmen“ *).

*) Der von Paganini selbst in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo necessario di parlare con suo marito, il quale sembrava poco disposto

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rolla's. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervasoni herrührenden Zeugnisses hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt: In der Composition unterwies ihn aber nicht Paër, der sich damals in Deutschland aufhielt, sondern dessen Lehrmeister Ghiretti in Parma. Während dieser Periode erging sich der jugendliche Virtuose schon in Speculationen hinsichtlich der Effekte, welche er später in seinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustausch zwischen ihm und Rolla statt, dessen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerstrebte.

Nachdem Paganini Parma verlassen und wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderstehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die seiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantasiebilder vorgeschwebt hatten. Man sagt, daß er täglich 10—12 Stunden studirt, und die von ihm entworfenen Combinationen tausendfältig durchprobirt habe, bis er endlich ermattet zusammengesunken sei. Die dadurch gewonnenen Resultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Constitution, an deren Symptomen er sein Lebelang litt.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini seine erste Kunstreise, die ihn durch Oberitalien nach Toscana führte. Längere Zeit hielt er sich in Livorno auf und gab dort Conzerte. Seine Herrschaft über das Griffbrett war damals bereits so unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Composition vom Blatt vorzutragen. Dieses Kunststück, zu dessen Gelingen eben eine Virtuosennatur wie die Paganini'sche gehört, trug ihm eine kostbare Guarnerigeige als Geschenk eines Livorneser Musikenthusiasten ein. Kaum aber hatte er mit gün-

---

a riceverci. Avendo veduto sul tavola della camera, ove noi eravamo, un violino et l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all' istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informo del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

stigstem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung cultivirte Instrument plötzlich bei Seite. War es eine natürliche Reaction seiner maaßlos übertriebenen Exercitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen excentrische Charaktere so leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Guitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit eben so großer Virtuosität gehandhabt haben soll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs Neue zur Violine und begab sich wieder auf die Wanderschaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerst in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfestes stattfindenden Conzerte vor das Publikum, dessen Enthusiasmus zu einem solchen Grade stieg, daß die zur Andacht versammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlassen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Lucchesische Hof engagirte ihn sofort als Soloviolinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In diesem Verhältniß lebte Paganini drei Jahre, unablässig an der Vervollkommnung seiner ihm eigenthümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlassung dazu äußerte er sich selbst gegen einen Freund, wie folgt: *) „In Lucca leitete ich das Orchester jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete sich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürstin Elisa (Bacciochi, Schwester Napoleon's I.) zog sich stets vor dem Ende derselben zurück, weil die Flageoletttöne meines Instrumentes ihre Nerven zu sehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich seit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte sich sehr fleißig in diesen Zusammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählig wuchs unsre gegenseitige Leidenschaft. Eines Tages versprach ich ihr, sie im nächsten Conzert mit einer musikalischen Galanterie zu überraschen, welche sich auf unser Freund-

*) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

schafts- und Liebesverhältniß beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesscene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erstaunen der Gesellschaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen sah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelassen; diese sollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenschaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und sentimentalem Dialog gesetzt, in welchem die süßesten Worte mit den Ausbrüchen der Eifersucht abwechselten. Es waren bald einschmeichelnde, bald klagende Weisen; es waren Aufschreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Versöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due" aus, welcher mit einer brillanten Coda schloß. Diese Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürstin Elisa, nachdem sie mir die größten Complimente gemacht, sagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleistet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?" Ich versprach alsbald einen Versuch zu machen. Dieser Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen componirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone" am 26. August vor der glänzenden und zahlreich versammelten Hofgesellschaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung, und mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein Publikum wurde nicht müde, die für dieselbe von mir geschriebenen Musikstücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, so erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraschendes haben wird".

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieser, bald in jener italienischen Stadt seinen Wohnsitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit spurlos verschwindend, bald durch seine Leistungen die Menge wieder elektrisirend. Zunächst ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daselbst durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er spreche selbst darüber: „In einem in Livorno gegebenen Concerte

drang mir ein Nagel in die Ferse; ich kam hinkend auf die Scene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Conzert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den ersten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel stieg. Indessen spielte ich das ganze Stück auf drei Saiten und machte Furore". Später wiederholte sich der Unfall mit der Quinte einige Mal, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Absicht einer bloßen Effekthascherei stecke, während er doch nur Stücke spiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einstudirt seien. 1812 hielt der Künstler sich in Mailand, 1814 in Bologna auf. Von hier wandte er sich nach Rom. In stiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Incognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs Neue warf ihn tödtliche Krankheit darnieder, infolge deren seine Thätigkeit durch eine lange Pause unterbrochen wurde. Ein berühmter italienischer Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zu Grunde. Den letzten Unfall, der seinen ohnedies schwächlichen Körper noch mehr reducirte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorsichtige Herausziehen eines Zahnes an der Kinnlade so verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe verlor.

Im Jahr 1824 erschien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt besuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Antheil, welchen er dort bei seiner früheren Anwesenheit erregt hatte, steigerte sich diesmal, trotz der neapolitanischen Indifferenz gegen Instrumentalmusik bis zu glühendem Enthusiasmus. 1827 conzertirte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher sein Vaterland noch nicht verlassen. Schon während seines ersten römischen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anwesenden Fürsten Metternich eingeladen worden, Wien zu besuchen. Doch erst jetzt, im Jahre 1828, betrat er diese Residenz und mit ihr Deutschland. Sein dortiges Erscheinen bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptstädten Österreichs, Sachsens, Bayerns und Preußens feierte. Daran schloß sich seine pariser

Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhause begann. Mitte Mai desselben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angestaunt und gepriesen. In der Folge bereiste er Belgien und Frankreich. Bald sah er sich im Besitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei seiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anstrengungen der unternommenen Reisen, suchte er Ruhe auf der zu seinen Besitzungen gehörenden Villa Goione bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieselbe um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu besuchen. Noch seltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Conzerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vortheil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus seinem stillen Lebenskreise nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige französische Speculanten machten ihm 1836 den Vorschlag, sich persönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünstlerische Zwecke in Paris zu eröffnenden Casino's zu betheiligen, das seinen Namen führen sollte. Paganini ging hierauf ein, sah sich aber bald getäuscht, denn hinter dem musikalischen Aushängeschild des Unternehmens steckte nichts anderes, als ein Etablissement für das Hasardspiel, dem übrigens Paganini selbst leidenschaftlich ergeben war. Die Regierung erstickte diese Speculation in ihrem Entstehen, und so war man ausschließlich auf musikalische Produktionen beschränkt, deren Ertrag aber um so weniger mit den sehr bedeutenden Herstellungskosten im Gleichgewicht stand, als Paganini's Gesundheitszustand, vielleicht auch eine Verstimmung über die ihm bereitete Täuschung, seine persönliche Mitwirkung vereitelte. Dieser Umstand zog ihm einen Proceß zu, in welchem er zu Leistung eines Schadenersatzes von 50,000 Franks oder verhältnißmäßiger Gefängnißstrafe verurtheilt wurde. Doch der widerwillig ausgenutzte Künstler erlebte die Vollstreckung dieses Erkenntnisses nicht, da er zu der Zeit, als dasselbe ausgesprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 seinen Geist aufgab. Für das von ihm hinterlassene bedeutende Vermögen setzte er seinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Universalerben ein.

Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werthe Personen durch Schenkungen und Legate im Gesammtbetrage von 250,000 Franks. Hierbei war eine Summe von 20,000 Franks, die er zur Ermunterung des Talentes dem bekannten französischen Componisten Hector Berlioz zukommen ließ. Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen seiner Vaterstadt Genua. Dieselbe wird dort in einem Wandschranke unter wohlversiegeltem Glasgehäuse aufbewahrt *), und Liebhabern auf besonderes Verlangen als Curiosität gezeigt. Doch darf sie Niemand berühren, und so liegt dieses kostbare Instrument leider unbenutzt da.

Als Mensch erfuhr Paganini die widersprechendsten Urtheile. Gewiß war sein Wesen von Bizarrereien eben so wenig frei wie seine Leistungen. Wenn man ihn aber der Habsucht und Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben. Alles was man in dieser Beziehung gegen ihn vorbrachte, ist einfach darauf zurückzuführen, daß er sich seine Leistungen in außerordentlicher Weise, und zwar nach Maaßgabe der Umstände und Verhältnisse honoriren ließ. So setzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreise zu seinen Conzerten an, die indeß zu besuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entschlusses war. Von einem Lord forderte er in lakonischer Weise eine nahmhafte Summe für einige Musikstunden, die er dessen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd. Sterling begehrt hatte, antwortete der Künstler: „Se. Majestät der König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Conzert im Theater besucht". Was die beiden oben erwähnten Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existiren. Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende

*) Ich sah sie selbst dort.

unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde.

Paganini's Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes, Originelles und fremdartig, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Wandelstern erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ kaum so viel Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, daß man sich heute keine vollkommene Vorstellung mehr von seinen eigenthümlichen Leistungen machen kann, wenn man ihn nicht etwa gehört. Und wie Viele mögen denn noch vorhanden sein, denen solches zu Theil wurde? und wie bald werden auch diese dahin sein! Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz Allem und Allem! Er, der Superlativ des Virtuosenthums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Compositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Conzerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“: Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethoven'scher und Mozart'scher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verläugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganini's Musikerthum auch nicht besser be-

schaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr Unrecht thun, ihn ohne Weiteres mit dem Maaße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur, wie Paganini darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahme für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er wollte künstlerische Wirkungen hervorbringen, und erzielte sie auf seine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weise. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer selbst willen; sie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künstlers erkennen, immerhin aber doch zu einem solchen, dem ein Geistiges, phantastisch Geschautes, und durchaus Charakteristisches innewohnt. Sehr bezeichnend erscheint es für Paganini, daß man, wie einstimmig von vielen Seiten bestätigt wird, bei seinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein sprechender Beweis für die geistig zwingende Herrschaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren mit ascetisch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitschaft gehaltenen Schema jede Erscheinung zu beurtheilen *). Unter ihnen befanden sich selbst Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchst normal gearteten Meister, der sich nicht einmal durchaus mit Kunstheroen wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem schulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn sie die Würde der Kunst zu verletzen schienen, zuwider. In einigermaßen geringschätzigem Tone bemerkte er, wie er schon in seinem zwölften Jahre die Wranitzky'schen Variationen über „Ich bin liederlich" habe spielen können, worin alle jene Kunststücke vorkämen, mit denen Paganini später die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in diesen Kunst-

*) In diese Kategorie gehört beispielsweise der Bericht Kästner's in dessen „Römischen Studien", welcher deutlich genug den verbissenen Winkelstandpunkt eines forcirten Classicismus erkennen läßt. Es sei hierbei bemerkt, daß Paganini seiner Zeit eine ganze, zum Theil polemische Literatur veranlaßte.

stücken beruhten, die übrigens doch noch andere technische Forderungen an den Spieler stellen, als der Wranitzky'sche harmlose Scherz. Anerkennender sprach sich Spohr später aus, obwohl aus seinem Urtheil hervorgeht, daß ihm Paganini's Erscheinung im Ganzen genommen wenig sympathisch war. Er sagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Cassel und gab zwei Conzerte im Theater, die ich mit dem höchsten Interesse anhörte. Seine linke Hand, sowie die immer reine Intonation schienen mir bewundernswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war". Übrigens berichtet er an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung".

In einem andern Lichte als Spohr's Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Antheil Robert Schumann's. Er war eigends von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —" verzeichnete er in Betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumann's Bearbeitung der Paganini'schen Violincapricen für Pianoforte *).

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung giebt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen" **) von Paganini's Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt, Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouvertüre war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze

*) S. Schumann's Biographie v. Verf. d. Blätter.

**) Verlag von O. Jancke. Berlin 1865.

Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaares hervorhob.

„Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still und sehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantastische oder gar unheimliche Vorstellungen gebracht. Und dennoch blieb der erste Eindruck haften. Der Mann erschien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Diesen oder Jenen, sondern auf Alle.

„Nun stand er da, und sogleich hastiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orchester leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phrase, ja ohne Auflösung einer etwa ergriffenen Dissonanz; und nun der schmelzendste und kühnste Gesang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden ist, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegschreitet, in den sich die kühnsten Blitze eines höhnisch zerstörenden Humors werfen; bis sich das Auge zu tieferer, schwärzerer Glut entzündet, die Töne schneidender, stürzender rollen — daß man meint, er schlüge das Instrument wie in wahnsinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treulosen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußstampfen — und das Orchester stürmt darein und verhallt in dem Donner des beispiellosen Enthusiasmus, den der Künstler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum schweifenden Lächeln, bei dem sich der Mund seltsam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es scheint zu sagen: so müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch sei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Lasten sich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, ist er dem Blick entzogen; und wer sein Bild in Auge und Geist gefaßt hat, begreift nur nicht, warum sie noch Musik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

„Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Lust auf: aber

welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Isabella von Spanien ein verkappter Maure den zerstörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra besungen, in der sein Volk, sein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geschwister hingeschlachtet wurden, daß er nun ganz vereinsamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüste hinjagt, und auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Lust, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradiese.

„Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, — diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Octavengänge auf Einer Saite (die tiefere Octave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

„Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang erseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftige Alte zwischen Lachen und Weinen Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das ist es eben, was Manche zu einem absprechenden Urtheil über Paganini verleitete. Um gerecht zu sein, muß man ihn als Specialität an seiner Stelle gelten lassen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuosenthum von métier abgeht. Freilich empfahl sich eine so scharf zugespitzte individuelle Erscheinung nicht als Muster des Violinspiels; noch weniger vermochte Paganini selbst eine Schule zu begründen. Daß dem also ist, beweisen seine Nachahmer, die es höchstens entweder nur bis zu karikirten oder schwächlich verwässerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemisch von Beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken ist leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganini'schen Compositionen keinen wesentlichen Gewinn ergiebt. Man steigert seine innere Qualität als Violinspieler nicht im Mindesten, macht sich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienst der Tonkunst, wenn man einfache und doppelte Flageoletttöne in ganzen Tonfiguren, complicirte Pizzicato's mit der linken Hand u. s. w. virtuosenmäßig auszuführen im Stande ist. Die Behauptung Guhr's*), das Studium des Flageolettspiels fördere und steigere die Reinheit der Intonation, erscheint mindestens sehr zweifelhaft, wenn man sich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernst z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin besaß, häufig auffallend unsauber intonirte, während andere bedeutende Violinisten, die dieses Effektmittel durchaus ignorirten, völlig rein spielten. Auch würde das von Guhr zum Vortheil für die Intonation angerathene Flageolettstudium einen absolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den seltensten Fällen herzustellen ist. Und selbst bei einem solchen erscheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageoletttöne mit den natürlichen Tönen genau zusammenfallen. Die Hauptsache bleibt offenbar immer ein feines, durch sorgfältiges Scalenstudium geschärftes Gehör.

Daß es ausnahmsweise erwünscht sein kann, ein oder das andere Paganini'sche Stück zu spielen, um gewisse Eigenthümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, soll nicht in Abrede gestellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an seine Compositionen ist schlechterdings bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werkthätigkeit des ausübenden Künstlers führt. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die sich wenig oder gar nicht mit Paganini'schen Compositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer

*) S. dessen Werk: „Paganini's Kunst die Violine zu spielen", in welchem sich nähere Aufschlüsse über die technischen Mittel finden, deren Paganini sich bediente (Mainz, Schott's Söhne).

höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Räthsel, nachdem es Vielen das Leben gekostet, nur von einem Oedipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganini's erschienene Compositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die „24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3, und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Concertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reserviren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violincompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, apokryph.

Paganini's Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 6. Juni 1817 geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costa's, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als Geiger vertritt, denn er gehört dem exclusiven Virtuosenthum an, und dieses besitzt in ihm einen seiner nahmhaftesten Repräsentanten der Gegenwart.

Sivori gebietet über eine Technik, die keine Schwierigkeit kennt. Seine Tonbildung ist ungemein geklärt und wohllautend. Doch weiß er die schönen ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigenthümliche künstlerische Wirkungen zu verwerthen. Es fehlt ihm eben gänzlich an jenen geistigen Eigenschaften, durch die das Virtuosenthum sich, wie bei seinem Vorbilde, im einzelnen Falle

rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packt und alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise, berückend darstellt, ergeht sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem producirte er in einem Mailänder Conzert*) (1860) eine von ihm componirte Gewitterscene für Violine Solo, — eine Geschmacklosigkeit, die sich von selbst parodirt. Seine veröffentlichten Compositionen, bestehend in Conzerten, Variationen rc. sind, ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend, ohne allen Kunstwerth.

Das äußere Leben Sivori's ergiebt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe besuchte er in Paganini's Gesellschaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimath, um sich unter Beihilfe Giovanni Serra's die nothwendige theoretische Bildung anzueignen. 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Conzertist, die ihn zunächst nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier schiffte er sich 1846 nach Amerika ein, das er in seiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiste. 1850 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Die Erträgnisse seines bisherigen Gewinnes versprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergesehenen Zufall verlor er sein ganzes Vermögen, und sah sich infolge dessen aufs Neue genöthigt, dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte sich wieder nach England. Dann besuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieser Reise brach er bei einem Umsturz des Wagens, in welchem er sich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er sich wieder seinem Berufe, dem er noch gegenwärtig mit ungeschwächten Kräften obliegt.

Zu den übrigen nahmhaften italienischen Violinspielern dieses Jahrhunderts übergehend, haben wir zunächst Pietro Rovelli, geb. den 6. Februar 1793 in Bergamo zu berücksichtigen. Er empfing den ersten Unterricht von seinem Großvater, welcher bei der Kirche

---

*) Ich hörte ihn dort selbst.

St. Maria Maggiore in der genannten Stadt angestellt war, trat als dreizehnjähriger Knabe bereits vor das Publikum, und betrieb dann in Paris unter Kreutzer's Leitung das Geigenstudium. Auf einer Kunstreise, die er von dort aus durch Deutschland machte, fand er in München so beifällige Aufnahme, daß er zum Hofconzertmeister ernannt wurde. Im Jahre 1819 gab er indessen diese Stellung auf, kehrte nach der Vaterstadt zurück, und trat in den, ehedem von seinem Großvater bekleideten Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem Tode, den 8. September 1838 widmete. Sein Schüler war Bernhard Molique, über den sich Näheres in dem folgenden Abschnitte findet. Spohr, der Rovelli Ende 1815 in München hörte, bemerkt von ihm, daß er mit den Vorzügen der pariser Schule auch Das verbunden habe, was den Eleven derselben gewöhnlich abgehe: Gefühl und eigenen Geschmack. In der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1817 S. 63) heißt es über ihn: „er ist ein höchst angenehmer Spieler und weiß durch seinen melodiösen, schmeichelnden Vortrag die Herzen seiner Zuhörer so treffend zu rühren, daß sie ihm den lautesten Beifall dafür zollen müssen; kurz, er ist ganz Sänger auf seinem Instrument, damit verbindet er eine seltene, überaus reine Intonation, einen schönen Bogenstrich, die größte Ruhe und Anspruchslosigkeit, die größte Bescheidenheit und Kaltblütigkeit — fast könnte man ihm mehr Feuer wünschen — und man kann von ihm sagen, daß er Rührung und Entzücken in seinen Zuhörern erweckt, ohne sie durch ein oft unzeitiges, zuversichtliches Betragen dazu stimmen zu wollen".

Ein neuerer Violinspieler Italiens von bedeutendem Rufe ist Antonio Bazzini, geb. den 24. November 1818 zu Brescia. Auch er gehört der virtuosen Richtung an, unterscheidet sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Compositionen, die zu den besseren des Salongenre's gehören. Als Conzertspieler machte sich Bazzini seit dem Jahr 1840 in Italien, Deutschland, Frankreich und Belgien bekannt. Seinen Leistungen, in denen sich eine eigenthümlich manirirte, auf die Dauer wenig anmuthende Mischung von elegischem und höchst empfindsamem Ausdruck abspiegelt, ist eine überaus gewandte, vielseitige und mit großer Freiheit beherrschte Technik eigen.

Endlich ist hier als einer südländischen Celebrität der Neuzeit noch des Milanollo'schen Geschwisterpaares zu gedenken, dessen jugendlich graziöse Erscheinung ehedem einen lebhaften Antheil hervorrief. Beide Schwestern wurden in dem piemontesischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, am 18. August 1827, die jüngere, Maria, am 18. Juni 1832 geboren. Der Vater betrieb das Geschäft eines Seide-Spinnmaschinenfabrikanten. Teresa entfaltete ihr Talent, obwohl sie anfänglich bei einem Violinspieler ihres Geburtsortes, Namens Ferrero, und dann in Turin bei Caldera und Giov. Morra studirt hatte, hauptsächlich unter dem Einfluß der französisch-belgischen Schule. In Begleitung ihres Vaters kam sie nämlich 1836 nach Paris. Hier wurde sie für einige Zeit Lafont's Schülerin. 1840 hatte sie dann noch vorübergehend Habeneck und ein Jahr später de Beriot in Brüssel zum Lehrer. Seit ihrem neunten Lebensjahre producirte sie sich bereits vielfach als Conzertspielerin. Inzwischen hatte sich auch Maria Milanollo unter Anleitung ihrer Schwester so weit herausgebildet, daß sie vom Jahre 1840 ab mit ihr gemeinsam öffentlich auftreten konnte. Sie zogen gleich einem Doppelgestirn wiederholt durch Deutschland, Frankreich, England, Holland und Belgien, überall durch ihr anmuthiges Talent Aufsehn erregend. Beide geboten über eine correkt geschulte, virtuos gebildete Technik, die sie für die entsprechende Wiedergabe der modernen Violinliteratur vorzugsweise befähigte. Teresa's Spiel zeichnete sich überdies durch einen sinnend ernsten Zug aus, während ihre Schwester ein muntres, lebensfrisches Temperament offenbarte. Gern enthielt man sich Angesichts dieser jugendlich naiven Erscheinungen jener höheren künstlerischen Forderungen, welche man gereiften Männern gegenüber in geistiger Hinsicht geltend zu machen berechtigt ist.

Das Band, welches die Schwestern nicht nur leiblich, sondern auch künstlerisch umschlang, wurde plötzlich durch den Tod Maria's zerrissen. Sie starb zu Paris an den Folgen der Auszehrung am 21. October 1848. Erst nach längerer Pause setzte Teresa ihre Kunstreisen allein bis Anfang 1857 fort. Dann verheirathete sie sich mit Théodore Parmentier, gegenwärtig militärischer Chef des Geniewesens zu Toulouse, um für immer ins Privatleben zurückzutreten,

und, die schönere Aufgabe des Weibes erfüllend, an der Seite eines würdigen Gatten im häuslichen Kreise zu walten.

Außer den vorgenannten Persönlichkeiten dürften als bemerkenswerthere italienische Vertreter des Violinspiels dieses Jahrhunderts noch zu erwähnen sein: Nicola De-Giovanni, geb. 1802 in Genua, gest. am 14. Mai 1856 als Orchesterdirigent des Theaters in Parma; Francesco Bianchi, geb. d. 20. November 1821 zu Asti, gegenwärtig Orchesterdirektor am Theater in Turin; Luigi Arditi, geb. d. 22. Juli 1822, Dirigent am Her-Majesty's-Theater zu London; Pinto, Conzertmeister des Theaters S. Carlo und Lehrer des Violinspiels am Conservatorium zu Neapel, und Pinelli, Conzertmeister am Apollo-Theater in Rom.

V. Deutschland.

Die vielseitigen rühmlichen Bestrebungen Deutschlands im achtzehnten Jahrhundert, eine nationale Schule des Violinspiels aus den gegebenen Fundamenten der italienischen Kunst zu entwickeln und heranzubilden, gingen, je länger desto mehr, einer schönen Verwirklichung entgegen. Im Allgemeinen erwiesen sich Umstände und Bedingungen für das gedeihliche musikalische Fortschreiten Deutschlands ebenso günstig wie in der vorhergegangenen Epoche. Wohl wurden die Gaue Germaniens abermals für lange Jahre von verheerenden Kriegen und einer schmachvollen Bedrückung der bonapartischen Fremdherrschaft heimgesucht; doch der deutsche Geist war mächtig genug, um nicht nur diese herbe Prüfung siegreich zu bewältigen, sondern auch mit einem höheren, gehobneren Bewußtsein seiner Selbst daraus hervorzugehen. Ein erneuertes Leben, ein gesteigerter Thatendrang befeuerte die Gemüther der durch eigene Kraft befreiten Nation, und ein herrlich unvergleichliches Auferstehungsfest vollzog sich in Wissenschaft und Kunst. Zwar verlor die letztere, insbesondere die Musik, insofern einigermaßen an Terrain, als ein Theil der kleineren Höfe, an denen die Tonkunst

bisher Pflege gefunden hatte, durch die politischen Umwälzungen der Unterjochungs- und Befreiungskriege beseitigt wurde; allein dieser Verlust war im Ganzen genommen unwesentlicher Natur, denn noch genug Stätten für den Cultus der Tonkunst blieben bestehen, und an diesen entwickelte sich in der Folge ein um so wirksameres Leben und Streben. Überdies machten sich einzelne größere Provinzstädte, vor allem aber Leipzig, um die Förderung musikalischer Interessen hochverdient. Dieser im Hinblick auf seine materielle und geistige Bedeutung altberühmte Ort besaß in dem von municipalem Geist und echter Kunstliebe getragenen Gewandhausconzerte seit 1743 ein Institut, welches sich unter der Leitung bewährter Meister nach und nach zu einer in seiner Art einzigen Pflanzschule für die Instrumentalmusik (Orchester- und Solospiel) erhob. Nach den Befreiungskriegen, in denen es nur während 1813—1814 eine vorübergehende Unterbrechung erlitt, von Neuem aufblühend, wurde es durch Felix Mendelssohn-Bartholdy auf seinen Höhepunkt geführt. Zu dieser Zeit bildete Leipzig gewissermaßen den Areopag der musikalischen Welt. Sowohl für Tonsetzer als ausübende Künstler war es damals Ruhmes- und Ehrensache, dort ihre Produktionen vernehmen zu lassen, und wer in Leipzig entweder als Componist, Spieler oder Sänger durchgedrungen war, hatte den besten Geleitsbrief für Deutschland und darüber hinaus gewonnen. Hiermit war aber Leipzigs musikalische Bedeutung keineswegs erschöpft. Das daselbst gegebene Beispiel spornte zur Nacheiferung in anderen Städten an. Hier und dort wurden Unternehmungen nach dem Vorbilde der Gewandhausconzerte begründet, und heute giebt es in Deutschland kaum noch eine nennenswerthe Stadt, die nicht aus eigenen Mitteln alljährlich einen feststehenden Cyklus von musikalischen Aufführungen besitzt. So trug denn auch in dieser Beziehung die ehrwürdige Cantorenstadt wesentlich zu dem verallgemeinerten und reichen Musikleben bei, durch welches Deutschland sich gegenwärtig in hohem Grade auszeichnet.

Eine nicht zu unterschätzende Bereicherung wurde endlich der deutschen Kunstpflege auch durch die Begründung der Musikconservatorien in Prag (1811), Wien (1821) und Leipzig (1843) zu Theil, der weiterhin, obwohl nicht durchaus dem Bedürfniß entsprechend, die

Eröffnung ähnlicher Anstalten in Cöln, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt, Cassel und Mannheim folgte.

Daß die eben angedeuteten Verhältnisse in ihrer Totalität nicht nur eine befruchtende Rückwirkung auf Deutschlands Musikzustände im Allgemeinen, sondern insbesondere auch auf die Fortentwickelung des Violinspiels haben mußte, ist selbstverständlich.

Der vorige Abschnitt über das Letztere hat gezeigt, welche Bedeutung Dresden, Berlin, Mannheim, München und Wien für die Förderung dieses Kunstzweiges im achtzehnten Jahrhundert hatten.

Die erste der genannten Städte war nur für kurze Zeit der Schauplatz jener Bestrebungen, deren Betrachtung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, wogegen die Berliner Schule, allmählich absterbend, doch noch bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein bemerkenswerthe Lebenszeichen von sich gab. Wieder anknüpfend an Franz Benda's Zögling Carl Haacke, haben wir zunächst dessen Schüler Möser, Seidler und Maurer zu berücksichtigen.

Carl Möser, geb. in Berlin am 24. Januar 1774, war der Sohn eines Trompeters im Ziethen'schen Husarenregiment, und erhielt von seinem Vater den ersten Violinunterricht. Die weitere Ausbildung übernahmen der Kammermusikus Böttcher und Conzertmeister Haacke. Bald fand Möser eine Anstellung in der königl. Capelle, doch verlor er dieselbe plötzlich infolge eines zarten Verhältnisses mit der Gräfin de la Marck, einer natürlichen Tochter König Friedrich Wilhelm II. Durch die Umstände genöthigt Berlin zu verlassen, begab er sich nach Hamburg. In dieser Stadt gab ihm die Begegnung mit Viotti und Rode Anregung zu erneuertem eifrigen Studium. Mannichfache Reisen, die er in der Folgezeit unternahm, erweiterten seine Fähigkeiten, und mit einem bedeutenden Zuwachs an künstlerischem Vermögen betrat er wieder Berlin, nachdem der König, dessen Ungnade er sich zugezogen, gestorben war. Doch fand er dort noch keinen festen Haltpunkt. Abermals wurde er veranlaßt, seine Vaterstadt zu verlassen, diesmal jedoch der Kriegsereignisse halber. Im Jahre 1811 aber wurde er bei der Reorganisation der königl. Capelle für dieselbe als erster Violinist gewonnen. Während seiner letzten zehn Dienstjahre — er starb am 27. Januar 1851 — führte er außerdem den Titel eines königl. Capell-

meisters. Vorzüglich gerühmt werden Möser's Leistungen im Quartettspiel. Als Componist für sein Instrument war er unbedeutend. Unter seinen zahlreichen Schülern sind Müller, Zimmermann und sein eigener, seit vielen Jahren in Südamerika lebender Sohn August Möser hervorzuheben.

Carl Müller, der Führer des ehedem berühmten, von dessen Söhnen fortgesetzten Streichquartetts, geb. d. 11. November 1797 in Braunschweig, wirkt seit einigen Decennien als Conzertmeister der herzogl. Capelle seiner Vaterstadt.

August Zimmermann, geb. d. 28. März 1810 zu Zinndorf bei Straußberg, ist Mitglied der königl. Capelle in Berlin, und machte sich namentlich durch seine, eine lange Reihe von Jahren hindurch gegebenen Quartettsoiréen vortheilhaft bekannt. Ein Schüler von ihm war der verstorbene Conzertmeister Tomasini in Neu-Strelitz.

Der zweite Schüler Haacke's, Ferdinand August Seidler, wurde am 13. September 1778 in Berlin geboren. Im Alter von zehn Jahren wirkte er bereits in der königl. Capelle mit, welcher er definitiv 1793 nach erfolgter Confirmation einverleibt wurde. Als Conzertspieler erwarb er sich einen geachteten Namen, nicht nur in Berlin, sondern auch auf seinen Reisen in Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland. Nachdem er während der Jahre 1811—1815 in Wien gelebt, betrat er seine Vaterstadt wieder und fand 1816 in der königl. Capelle als Conzertmeister Anstellung. Er starb am 27. Febr. 1840. Spohr rühmt ihm schönen Ton und sauberes Spiel nach.

Louis Wilhelm Maurer, geb. am 8. Febr. 1789 zu Potsdam, trat bereits mit 13 Jahren in Berlin als Solospieler auf. Hier blieb er längere Zeit. Im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern seine Leistungen unausgesetzt fördernd, fand er zugleich einen Wirkungskreis als Mitglied der königl. Kammermusik. Die über Deutschland bald darauf hereinbrechenden kriegerischen Ereignisse veranlaßten ihn indessen, 1806 seine Stellung aufzugeben. Er wandte sich nach Rußland. Auf der Reise dahin machte er in Riga die Bekanntschaft Rode's und Baillot's, der er werthvolle Anregungen für sein Studium verdankte. Demnächst ging Maurer über Petersburg nach Moskau, um dort als Musikdirektor der Privatcapelle des Kammerherrn Wsowo-

logski vorzustehen. Diese Thätigkeit, welche zeitweilig durch die französische Occupation und den Brand Moskau's unterbrochen wurde, fesselte ihn bis 1817. Im folgenden Jahre kehrte er nach Berlin zurück und besuchte von hier aus Paris, um sich daselbst öffentlich hören zu lassen. Eine inzwischen an ihn ergangene Berufung führte ihn dann nach Hannover zur Übernahme des Conzertmeisteramtes, welches er von 1819—1822 bekleidete. Seit dieser Zeit lebt und wirkt Maurer vorzugsweise in Petersburg, wo er noch gegenwärtig als kaiserl. Generalmusikdirektor thätig ist.

Maurer's Spielweise war durch Gediegenheit und treffliche Durchbildung ausgezeichnet. Dem entsprechend sind seine Violincompositionen, die den Einfluß der Viotti-Rode-Kreutzer'schen Richtung nicht verkennen lassen, von tüchtiger, solider Beschaffenheit, doch fehlt es ihnen an sinnlich schönem Reiz. Maurer hat nicht nur Violin-Conzerte und -Duetten geschrieben, sondern sich auch in den höheren Kunstgattungen, wie in der Symphonie und im Streichquartett versucht, freilich nur mit vorübergehendem Erfolg. Nur eines seiner Werke hat als ein Unicum der modernen Violinliteratur längere Zeit Beachtung gefunden: die Conzertante für vier Violinen und Orchesterbegleitung.

In München machte sich durch Cannabich's und Ferdinand Fränzel's Thätigkeit eine Nachwirkung der Mannheimer Schule bis ins gegenwärtige Jahrhundert geltend. Die bemerkenswerthesten dort gebildeten Violinisten sind die Gebrüder Moralt, Bohrer und Täglichsbeck.

Die Gebrüder M o r a l t gehören einer Künstlerfamilie an, deren Glieder noch gegenwärtig in der Münchener Hofcapelle zu finden sind. Der älteste derselben, J o s e p h, geb. am 5. August 1775 in Schwetzingen bei Mannheim, erlernte die Anfangsgründe der Musik beim Stadtmusikus Carl Geller und wurde dann Schüler des Violinisten Lops, welcher Kammermusikus beim Herzog Clemens von Bayern war. In der Composition unterrichtete ihn Peter Winter. 1797 wurde er bei der Hofmusik angestellt, nachdem er mehrere Jahre vorher Accessist gewesen. Als Conzertspieler reiste er mehrfach im Auslande, namentlich in Frankreich, England und der Schweiz umher. Im Jahre 1800 erhielt er die Ernennung zum Conzertmeister der münchener Hofcapelle.

Mit seinen Geschwistern bildete er nach Art der braunschweigischen Gebrüder Müller ein Streichquartett, dem er auch außerhalb Münchens Geltung verschaffte. Er starb 1828.

Johann Baptiste Moralt, geb. 1777 in Mannheim, war Schüler Baptiste Geiger's und Carl Cannabich's. Er vertrat die zweite Violine in dem Quartett seines Bruders Joseph. Seit 1792 gehörte er der Münchener Capelle an.

Der dritte hier zu erwähnende Bruder endlich, mit Vornamen Jacob, geb. 1780 in München, trat in dieselbe Capelle 1797 ein und starb bereits 1803.

Anton Bohrer war der Sohn eines geschickten Trompeters und Contrabassisten und wurde in München 1783 (nach Ledebur 1791) geboren. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe des Violinspiels, welches er unter Cannabich's Anleitung fortsetzte. In Begleitung des letzteren ging er nach Paris und wurde dort der Schüler Rudolph Kreutzer's. Bei seiner Heimkehr fand er Aufnahme in die königl. Capelle, begab sich dann in Gesellschaft seines Bruders auf Reisen und wurde 1823 als königl. Conzertmeister in Berlin angestellt. Infolge eines Zerwürfnisses mit Spontini gab er diese Stelle 1826 wieder auf. Bohrer wandte sich nun nach Paris, kehrte indessen von Neuem nach Deutschland zurück und wurde 1834 Conzertmeister in Hannover. Hier starb er 1852. Von seinen zahlreichen Compositionen ist nichts auf die Gegenwart gekommen.

Thomas Täglichsbeck, geb. d. 31. December 1799 zu Ansbach, ging 1816 nach München, um dort das Studium der Violine zu betreiben. Vom Jahre 1827 ab widmete er sich, durch seine Berufung als Capellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen dazu veranlaßt, dem Direktionsfache. Bei der Mediatisirung seines Brodherrn folgte er demselben nach Löwenberg in Schlesien. 1857 trat er in Ruhestand, lebte darauf einige Zeit in Dresden und dann in München. Hier starb er 1867. Täglichsbeck hat eine nicht geringe Zahl bereits völlig in Vergessenheit gerathener Violincompositionen veröffentlicht. Ein Schüler von ihm ist der gegenwärtige Capellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, Max Seifriz.

Während Berlins und Münchens Bedeutung für das Violinspiel

allmählig verloren ging, erwuchs der Kunst in Ludwig Spohr jener Meister, welcher, durch die Traditionen der Mannheimer Schule genährt, als der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen fremdartigen Beimischungen befreiten nationalen Schule zu feiern ist. Sicher ist es kein Zufall, daß dieses epochemachende Ereigniß genau in jenen Zeitpunkt fällt, in welchem die Instrumentalmusik durch Beethoven auf ihren Culminationspunkt erhoben wurde. Doch waltet hierbei keineswegs eine tiefere musikalische Wechselwirkung vor; vielmehr war dies Zusammentreffen in den allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Wandlungen begründet, die das neunzehnte Jahrhundert mit sich brachte, und denen Deutschland insbesondere den unwiderstehlichen Antrieb zum Erringen einer höheren Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von den bisher vielfach bestimmenden Einwirkungen des Auslandes verdankte. Thatsächlich wurzelte Spohr's Thätigkeit nicht nur als Begründer der deutschen Violinschule, sondern überhaupt als schaffender Tonmeister zur Hauptsache in der Mozart'schen Kunstanschauung. Seine künstlerischen Bestrebungen mußten sich daher nothwendig in einem völlig diametralen Gegensatz zu jener Tonwelt bewegen, die ein Beethoven mit titanischer Gewalt heraufbeschwor. Nur für dessen früheste, im engsten Anschluß an Haydn und Mozart geschaffene Werke besaß er noch Verständniß; je höher Beethoven's Stern emporstieg, desto mehr entzog er sich seinem Gesichtskreis, und ein Werk wie die C moll-Symphonie vermochte er nicht mehr zu würdigen.

Noch auffallender ist dieses Verhältniß bei der Wiener Violinschule, die sich in eigenthümlicher Weise von der allseitig acceptirten Richtung Spohr's abzweigte. Denn obwohl unmittelbar von der klassischen, durch die Heroen deutscher Tonkunst erzeugten Atmosphäre umgeben und unausgesetzt berührt, entzog sie sich den Einflüssen derselben und verfolgte vielmehr seit Schuppanzigh's Ableben überwiegend virtuose Tendenzen. Dennoch ist die Bedeutung, zu der sich das Violinspiel in Deutschland mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhob, ohne den damals blühenden Zustand der musikalischen Produktion überhaupt nicht denkbar. Es handelt sich eben hier um die gleichartigen Symptome des Aufschwunges in verschiedenen Zweigen einer und derselben Kunst.

Ludwig Spohr, geb. d. 5. April 1784 zu Braunschweig, vereinigte alle Eigenschaften in sich, um das deutsche Violinspiel in voller Reinheit darzustellen und zu normiren. Er besaß vor allem einen echt deutschen Sinn, sodann aber bis zu schroffer Einseitigkeit ausgebildete Charakterfestigkeit, hervorragende künstlerische Begabung, gediegene Bildung, feinfühlige Empfindung und einen seltenen, harmonisch durchgebildeten Sinn für Maaß, Ordnung und streng methodische Behandlung der Kunsttechnik. Man empfand bei der Begegnung dieser, nicht nur durch eine riesige Statur, sondern auch durch eine würdig ernste und gemessene Haltung ungewöhnlich imponirenden Persönlichkeit sogleich, daß man einen Mann vor sich habe, dessen Anschauungen und Principien unantastbar seien. Frühzeitig begann er im elterlichen Hause der Tonkunst zu leben. Sein Vater, von Beruf Arzt, blies die Flöte, seine Mutter sang und spielte Clavier. Das gemeinschaftliche häufige Musiktreiben der Eltern gewährte dem Knaben den auf keine Weise zu ersetzenden Vortheil einer musikalischen Jugend. Durch den Gesang, welchen ihn seine Mutter bereits im fünften Lebensjahre lehrte, wurde er in die Musik eingeführt. Als ihm dann der Vater eine kleine Violine schenkte, spielte er die gesungenen Stücke auf derselben nach dem Gehör und übte dieses Instrument ohne irgend eine fremde Beihülfe. Inzwischen erfolgte ein Umzug der Familie von Braunschweig nach Seesen, wohin Spohr's Vater als Physikus versetzt worden war. Hier fand sich bald ein französischer Emigrant, Namens Dufour ein, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Violine und dem Violoncello besaß, und für den talentvollen Knaben als Lehrer gewonnen wurde. Daneben machte Spohr Compositionsversuche auf eigene Hand. Die ersten derselben bestanden in Violinduetten.

Dufour erkannte bald die außerordentliche musikalische Begabung des Knaben und rieth dem Vater, denselben die künstlerische Laufbahn betreten zu lassen. Bei der Abneigung des Großvaters gegen den Künstlerberuf jedoch, der damals noch vielfach mit Vorurtheilen angesehen wurde, war dies nicht leicht auszuführen. Indeß gelang es endlich doch seine Zustimmung zu erlangen, und der junge Spohr wurde nach Braunschweig geschickt, um dort, zunächst unter Leitung des Kammermusikus Kunisch, das Studium der Violine ernstlich in An-

griff zu nehmen. Gleichzeitig ertheilte ihm der Organist Hartung theoretischen Unterricht, doch wurde derselbe durch die Kränklichkeit des Lehrers unterbrochen. Spohr ward nun mit Hülfe gediegener, ihm zugänglicher Tonwerke sein eigener Führer in der Compositionslehre. Seine Vorliebe für Mozart zog ihn vorzugsweise zu den Schöpfungen dieses Meisters, der ihm auch fürs ganze Leben fast ausschließliches Vorbild blieb. Seine Fortschritte auf der Violine waren so bedeutend, daß er nicht allein in öffentlichen Conzerten mit eigenen Compositionen aufzutreten, sondern auch im Orchester mitzuwirken vermochte. Nichtsdestoweniger drang sein Lehrer Kunisch darauf, ihn dem Conzertmeister Maucourt*) zür weiteren Ausbildung zu übergeben. Nachdem er bei diesem einen einjährigen Cursus durchgemacht hatte, glaubte der Vater die Zeit gekommen, daß sein Sohn sich eine eigene Existenz gründen könne. Um den darauf hinzielenden Wünschen zu entsprechen, begab der vierzehnjährige Knabe sich, muthig entschlossen sein tägliches Brod selbst zu verdienen, auf eine Kunstreise, die ihn zunächst nach Hamburg führte. Freilich hatte er ebenso wenig einen klaren Begriff von der Bedeutung und Schwierigkeit seines Beginnens gehabt wie sein Vater. In Hamburg angelangt, wurde er aber bald darüber aufgeklärt. Er erreichte dort nichts und mußte sich entschließen, unverrichteter Sache wieder umzukehren. Sein Gepäck schickte er voraus, er selbst aber wanderte zu Fuß heimwärts. Unterwegs peinigte ihn indeß der Gedanke, sich so ganz vergeblich von Braunschweig entfernt zu haben; ein heftiges Schaamgefühl überkam ihn, und er dachte ernstlich darüber nach, welche Wendung er etwa seiner unliebsamen Erfahrung geben könne. Es fiel ihm ein, daß der Herzog von Braunschweig, welcher selbst Violine spielte**), ein großer Kunstfreund sei, und er beschloß sich dessen Wohlwollen zu empfehlen. In Braunschweig wieder angelangt, entwarf er sofort eine Bittschrift an seinen Landesfürsten, paßte den Moment ab, wo derselbe seine Promenade im Schloßgarten machte, und überreichte sie ihm. Der Herzog, weit entfernt dieses Verhalten übel aufzunehmen, versprach dem jugendlichen Petenten vielmehr, nach-

*) Vergl. S. 259.
**) S. S. 216.

dem er dessen Gesuch durchgelesen, sich seiner anzunehmen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, zuvor ihn spielen zu hören. Er fand Gefallen an den Leistungen des Jünglings und ließ ihm nicht allein einen festen Platz in seiner Capelle anweisen, sondern eröffnete ihm auch die Hoffnung, für seine höhere künstlerische Ausbildung sorgen zu wollen. Und er hielt sein fürstlich gegebenes Wort. Nach einiger Zeit verwirklichte er die Hoffnungen des strebsamen Kunstjüngers und stellte ihm sogar frei, sich nach eigenem Ermessen der Leitung eines Meisters anzuvertrauen. Spohr entschied sich ohne Bedenken für Viotti. Man schrieb an denselben, doch die Antwort kam zurück, daß er Weinhändler geworden sei, daß er sich nur noch selten mit Musik beschäftige und daher auch keine Schüler annehmen könne.

Nach Viotti, so berichtet Spohr selbst, war Ferdinand Eck damals der berühmteste Geiger. Auch an diesen wandte man sich vergeblich. Doch schlug er seinen jüngeren Bruder und Schüler Franz *) als Ersatzmann für sich vor. Franz Eck befand sich zu jener Zeit gerade auf einer Kunstreise in Deutschland. Um sich zu überzeugen, ob er der Künstler wirklich sei, den man für den beabsichtigten Zweck suchte, wurde er nach Braunschweig eingeladen. Er erschien bald, fand als Spieler den vollen Beifall des Fürsten, und Spohr wurde ihm für ein Jahr als Schüler übergeben. Da aber Eck eben auf einer Kunstreise nach Petersburg begriffen war, von der er nicht abstehen wollte, so mußte der neue Zögling sich bequemen, ihm dahin zu folgen. Man begab sich Anfangs 1802 auf den Weg und langte mit mannichfachen, durch Eck's Conzertpläne veranlaßten Unterbrechungen, über Danzig, Königsberg, Memel, Mitau und Riga am 22. December desselben Jahres in der russischen Hauptstadt an, in welcher Spohr bis Anfang Juni 1803 verweilte. Am lebhaftesten wurde der Unterricht während des mehrmonatlichen Sommeraufenthaltes (1802) in Strelitz betrieben.

So nahm denn Spohr durch Eck die Principien der Mannheimer Schule in sich auf, die in ihm weiter fortlebte und durch ihn gleichsam ihre Apotheose feierte. Doch hat man hierbei nicht zu übersehen, daß die reiche Begabung, welche unser Meister neben echter Kunstweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel herzubrachte,

*) S. S. 192.

mindestens den Gewinn der ihm zu Theil gewordenen Überlieferungen aufwogen, und daß nur durch das Zusammenwirken beider Faktoren ein so glückliches Resultat möglich wurde, wie es sich in ihm darstellte. Manch' wichtiger Theil der Violintechnik war bei ihm freilich nachzuholen und zu ergänzen. In richtiger Würdigung dieses Umstandes sagt er selbst, er habe in vielen wesentlichen Dingen, namentlich die Bogenführung betreffend, sein Spiel umformen müssen, — ein Geständniß, das sehr vernehmlich zu Spohr's Gunsten spricht, wenn man bedenkt, daß er die technischen Mängel seiner Violinbehandlung willig erkannte und sein Verhältniß als Schüler zu Eck niemals außer Augen setzte, obwohl er nach Seite des künstlerischen Verständnisses und der geistigen Reife bereits weit über seinem Lehrmeister stand*).

Spohr war zwar nach diesem Lehrjahre noch nicht der vollendete Violinspieler, der später die Bewunderung der musikalischen Welt erregte, aber er befand sich nun doch auf dem richtigen Wege und konnte keinen Fehltritt mehr thun. Bei seinem Anfangs Juli 1803 erfolgten Eintreffen in der Heimath fand Spohr in Braunschweig Rode, der dem noch immer lernbegierigen Jüngling erneuerte Anregung zum Studium gab. Der französische, damals auf seinem Höhepunkte stehende Meister regte ihn so mächtig an, daß er es ihm beim Einüben seiner Compositionen nachzuthun suchte. „Es gelang mir", so bemerkt er selbst, „dies auch nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen Geigern die getreueste Copie von Rode".

Nachdem Spohr in seiner Vaterstadt durch das öffentliche Auftreten in einem eigenen Conzerte Proben seiner Fortschritte abgelegt hatte, wurde er sofort in der herzogl. Capelle bei der ersten Violine angestellt. Wie aufmunternd diese Auszeichnung auch für ihn sein mochte, so hegte er doch im Stillen weitergehende Pläne, die ihn auch sehr bald dem braunschweiger Musikleben für immer entzogen. Zunächst hatte er den leicht erklärlichen Wunsch, sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Eine Reise, die Spohr zu diesem Zwecke im Jahre

*) Vergl. S. 193.

1804 nach Paris angetreten hatte, verunglückte, da ihm unmittelbar vor Göttingen seine kostbare Guarnerigeige vom Wagen gestohlen wurde, die ihm in Petersburg von einem Verehrer seines Spiels geschenkt worden war. Er kehrte sogleich nach Braunschweig zurück und rüstete sich durch Ankauf eines anderen Instrumentes zu einem neuen Ausflug, der ihn nach Leipzig, Dresden und Berlin führte. Welch' eine hohe Stufe vollendeter Meisterschaft Spohr damals bereits erklommen hatte, geht aus einem Urtheil Rochlitzens hervor, der über ihn schrieb: „Seine Individualität reizt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. Vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht, der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Compositionen und seine Kunst, jede in diesem ihren Geiste darzustellen, das macht ihn zum wahren Künstler".

Spohr's Name als Violinspieler gelangte sehr schnell im Vaterlande zur Geltung, und bereits 1805 erhielt er eine Berufung als Conzertmeister an den Gothaischen Hof. Er trat seine Stellung dort am 1. October desselben Jahres an. Bald (d. 2. Febr. 1806) wählte er in der ausgezeichneten Harfenspielerin Dorette Scheidler auch eine Lebensgefährtin, mit der er gemeinschaftlich eine Kunstreise antrat; auf dieser besuchte er abermals Leipzig und Dresden, dann aber Prag, München und (1807) Stuttgart. Nach zweijähriger Ruhe conzertirte das Künstlerpaar in den Hauptstädten Norddeutschlands. Bei seiner Anwesenheit in Wien während des Jahres 1812 fand Spohr nicht nur eine glänzende Aufnahme, sondern es wurde ihm auch das Anerbieten gemacht, beim Theater an der Wien die Funktion des Orchesterdirektors (Conzertmeisters) zu übernehmen. Er vermochte der Lockung nicht zu widerstehen, einem so ehrenvollen Wirkungskreise an der Stätte der deutschen Musikkoryphäen vorzustehen, löste sein amtliches Verhältniß in Gotha und siedelte 1813 nach der Kaiserstadt über. Besonderes Interesse gewann für ihn dort eine erneuerte Begegnung mit Rode.

Dieser Künstler, bei seiner ersten Anwesenheit in Wien einstimmig bewundert, vermochte sich nicht mehr neben Spohr zu behaupten*), der sich in jugendlichem Feuer dazu hinreißen ließ, diesen Umstand in einer, wie er selbst mit ehrenhafter Offenheit zugesteht, keineswegs schönen Weise auszubeuten. Er berichtet hierüber: „Bei der häufigen Gelegenheit, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, daß dieser der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derselben und immer derselben Composition hatte sich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeschlichen, die nun nahe an Caricatur grenzte. Ich hatte die Unverschämtheit ihm dies anzudeuten, indem ich ihn fragte, ob er sich denn gar nicht mehr erinnere, wie er seine Compositionen vor zehn Jahren gespielt habe. Ja, ich steigerte meine Impertinenz so weit, daß ich die Variationen in G-dur auflegte und ihm sagte, ich wolle sie ihm genau in der Weise vortragen, wie ich sie vor zehn Jahren so oft von ihm gehört hätte. Nach beendigtem Spiel brach die Gesellschaft in großen Jubel aus, und so mußte mir denn Rode Schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch sah man deutlich, daß er sich durch meine Indelicatesse verletzt fühlte. Und dies mit allem Recht. Ich schämte mich bald derselben und erwähne des Vorfalls jetzt nur, um zu zeigen, wie sehr ich mich damals als Geiger fühlte".

Welch eine hohe Bedeutung Spohr nichtsdestoweniger Rode'n zuerkannte, beweist der Umstand, daß er dessen A moll-Conzert seiner Violinschule als Musterwerk der Gattung einverleibte. Freilich ist die von ihm hinzugefügte Bezeichnung der Prinzipalstimme nicht in der Rode'schen, sondern durchaus in seiner eigenen Manier, in die er sich je länger je mehr verloren hatte, ohne es selbst zu wissen.

Spohr's Aufenthalt in Wien währte nur zwei Jahre; er wurde durch ein Zerwürfniß mit dem Theaterdirektor Palfy beendet, welches ihm seine Stellung verleidet hatte. Als interimistischen Wohnort wählte er das ihm vorher liebgewordene Gotha. Das Bedürfniß nach der gewohnten Thätigkeit ließ ihm indeß dort keine Ruhe, und in Ermangelung eines amtlichen Wirkungskreises entschloß er sich, nachdem er ein paar klei-

---

*) Vergl. S. 267.

nere Ausflüge gemacht, zu einer italienischen Reise, welche Ende 1815 angetreten wurde. Er schlug den Weg über Nürnberg und München ein und betrat das Land der Künste von Venedig her, jedoch ohne jene innerste Seelenbefriedigung, die sonst so leicht Künstlernaturen bei einem Aufenthalte in Italien zu erfüllen und zu beherrschen pflegt. Hieran mochte einerseits die exclusive deutsche Gefühls- und Denkungsart Spohr's, andererseits aber der damals schon sehr fühlbare Verfall der italienischen Musik Theil haben. Indeß auch die minder enthusiastische Aufnahme, welche er bei dem geringeren Interesse der Italiener für Instrumentalmusik als ausübender Künstler dort fand, mochte ihn einigermaßen verstimmt haben*). Spohr dehnte seine Reise bis Neapel aus und kehrte dann in die Heimath zurück. Noch aber war seine Wanderlust nicht gestillt. Im Jahre 1820 besuchte er England und Frankreich oder, was ziemlich dasselbe ist, London und Paris. Das erstere Land, dessen Einladungen er weiterhin mehrfach Folge leistete, bereitete ihm zahlreiche Triumphe, und kaum ist ein Künstler dort jemals mehr und dauernder geehrt worden als er. Nicht nur begeisterte man sich für sein Meisterspiel, sondern auch für seine größeren Instrumental- und Vokalwerke. In Paris dagegen fand Spohr eine dem französischen Nationalcharakter ganz entsprechende, ziemlich engherzige und reservirte Begegnung, sowohl Seiten der Künstlerschaft als der Kritik. Über das Verhalten der letzteren äußert er sich selbst: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden. Ein Kritiker sagt: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schließt dann aber seine Phrase als echter Franzose: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands.

*) S. die Selbstbiographie Spohr's über diese Reise, welche in dieser wie in anderen Beziehungen Specielleres enthält.

Wenn doch der gute Mann wüßte, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!" Über die Aufnahme seiner Compositionen im Privatverkehr bemerkt er: „Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnos und dergl. Bagatellen mehr, und wenn dies alles auch noch so inkorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel dran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem Spiele zollt, mit auf die Compositionen ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden".

Nachdem Spohr dem allgemein befolgten Brauch der Zeit, die großen Sammelplätze des modernen Virtuosenthums zu besuchen, seinen Tribut dargebracht hatte, fand er einen Wirkungskreis, der ihn mehr als bisher an die Scholle fesselte und ihm die Möglichkeit gewährte, eine fruchtbare Thätigkeit für die Tonkunst zu entfalten. Die Intendanz des Hoftheaters zu Cassel war bemüht, eine bedeutende Persönlichkeit für das neu zu besetzende Capellmeisteramt zu gewinnen und hatte C. M. v. Weber einen dahin zielenden Antrag gemacht. Dieser Meister lehnte indessen das Anerbieten ab und wies auf Spohr hin, der auch wirklich gewählt wurde. Er trat seine Funktion als Dirigent der kurfürstlichen Capelle und des Hoftheaters zu Neujahr 1822 an, nebenbei fleißig schaffend und ein segensreiches Lehramt ausübend. Von hier ab gestaltete sich Spohr's äußeres Leben ruhiger, gleichmäßiger. Er fand zwar in der Folge immer noch häufig Veranlassung, Cassel zeitweilig zu verlassen, um auswärts, besonders in England, entweder als Solospieler aufzutreten, eines und das andere seiner Werke zu dirigiren oder auch ganze Musikfeste zu leiten*), doch waren hiermit immer nur kürzere Unterbrechungen seines Casseler Wirkens verbunden. Ein

*) Auch hierüber giebt die Autobiographie Spohr's nähere Aufschlüsse.

herber Verlust betraf ihn 1834, da er in diesem Jahre seine Gattin verlor. Die fühlbare Lücke des Daseins zu ersetzen, reichte er Marianne Pfeiffer, der Tochter eines höheren Justizbeamten in Cassel 1835 seine Hand. Unter vielbewegtem Wirken und Schaffen kam allmählich das Jahr 1850 heran, in welchem Spohr sich zum letzten Mal öffentlich und zwar als Quartettspieler hören ließ, und endlich auch das Jahr 1857, welches ihm die Versetzung in den Ruhestand brachte. Fast gleichzeitig hatte er das Unglück, einen Arm zu brechen. Zwei Jahre später, am 22. October 1859, schied er aus diesem Leben, aufrichtig betrauert von allen Denen, welche seine Bedeutung für die deutsche Tonkunst zu würdigen vermochten, und erkannt hatten, daß mit ihm einer der letzten bedeutsamen Vertreter unserer classischen Musikepoche dahingegangen.

Spohr war nicht nur ein ausgezeichneter, tiefgebildeter Künstler von gediegenster, wenn auch stark ausgeprägter einseitiger Richtung, sondern zugleich eine wahre, biedere, gerade und gesinnungsvolle Natur, mit einem Wort: ein echt deutscher Mann. Freimüthig trat er Allem entgegen, was seinem Wesen widerstrebte oder seinen innersten Überzeugungen zuwiderlief, obwohl nicht immer in der schonendsten Form, doch ohne absichtlich zu verletzen. Dabei besaß er ein schönes Gefühl der persönlichen Würde, die er selbst unter Umständen zu wahren wußte, in denen Andere um des zu erringenden Vortheils halber sicher geschwiegen und geduldet hätten. Sehr charakteristisch erscheint es, daß Spohr schon in seiner Jugend hierin einen richtigen Takt besaß. Als vierzehnjähriger Knabe ließ er sich beim Herzog von Braunschweig melden, der ihn zu sich beschieden hatte. Der Kammerdiener redet ihn mit „Er“ an, und Spohr erwidert dies nicht nur sofort, sondern erklärt auch dem Herzog, dessen Wohlwollen er doch in Anspruch nahm, auf der Stelle, daß „er sich eine derartige Behandlung ernstlich verbitten müsse“. Aber nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Würde der Kunst trat er mit aller Entschiedenheit auf, wenn er sie gemißbraucht oder auch nur verletzt glaubte. Als er, kaum durch Verfügung des Herzogs von Braunschweig in dessen Capelle aufgenommen, bei Hofe spielen sollte, fand er Gelegenheit dies zu bethätigen. Er theilt selbst über diesen Vorfall Folgendes mit: „Die Hofconzerte bei der

Herzogin fanden in jeder Woche einmal statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Capellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie ein Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so leise auch die Capelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „ich spiele, ich passe" u. s. w. allerdings lauter als die Musik".

Spohr debütirte in einem dieser Hofconzerte mit einer selbstverfaßten Composition. „Erfüllt von meinem Werke", so berichtet er weiter, „welches ich zum ersten Male mit Orchester hörte, vergaß ich ganz des Verbots und spielte mit aller Kraft und allem Feuer der Begeisterung, so daß ich selbst das Orchester mit fortriß. Plötzlich wurde ich mitten im Solo von einem Lakai am Arm gefaßt, der mir zuflüsterte: „die Frau Herzogin läßt Ihnen sagen, Sie sollen nicht so mörderlich darauf losstreichen!" Wüthend über diese Störung spielte ich wo möglich nur noch stärker, mußte mir aber auch nachher einen Verweis vom Hofmarschall gefallen lassen".

Eine andere Probe seiner Denkungsart legte Spohr als achtzehnjähriger Jüngling während seines Danziger Aufenthaltes (1802) ab. Eine Dame der dortigen Geldaristokratie, welche ihm einen besondern Antheil schenkte, ließ sich von ihm seine Jugenderlebnisse erzählen, und fragte ihn im Laufe der Unterhaltung, ob er nicht doch besser gethan haben würde, statt der Kunst sich dem Berufe seines Vaters zu widmen. Der Befragte blieb die Antwort nicht schuldig und erwiderte: „So hoch der Geist über dem Körper steht, so hoch steht auch Der, welcher sich der Veredlung des Geistes widmet über Dem, der nur den vergänglichen Körper pflegt". Ergänzt wird diese, von einer bei so jungen Jahren seltenen Reife des Geistes zeugende Äußerung durch Spohr's Verhalten bei seiner ersten Anwesenheit in Leipzig (1803). Er spielte dort mit anderen Kunstgenossen in einer Gesellschaft eines der ersten Streichquartette von Beethoven, sah sich aber genöthigt, den Vortrag plötzlich zu unterbrechen, weil die Anwesenden eine laute Con-

versation führten. Als der Wirth des Hauses über Spohr's Verhalten ein Befremden zeigte, bemerkte der Künstler: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiele mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte". Auf den Wunsch des Gastgebers setzte Spohr indeß den Vortrag des nicht beendeten Musikstückes fort, und hatte die Genugthuung, daß nun Alles sich lautlos still verhielt.

Wahrhaft verdient machte sich Spohr um die gesellschaftliche Stellung des Musikers durch den energischen Widerstand, welchen er dem hochmüthigen Gebahren des englischen Kastengeistes entgegensetzte. Bekanntlich herrschte dort ehedem in den Kreisen der „vornehmen Gesellschaft" die Unsitte, die zur Unterhaltung kleinerer und größerer Privatzirkel herbeigezogenen Künstler in besonderen, von der Gesellschaft entfernten Räumen abzusperren und beim Beginn der musikalischen Vorträge durch eine Seitenthür den anwesenden Gästen einzeln und nacheinander vorzuführen. Wer sein Pensum absolvirt hatte, verschwand dann ebenso wie er eingetreten war. Als nun Spohr bei seiner ersten Anwesenheit in London (1820) vom Herzog von Clarence eine Einladung empfing, mit seiner Gattin in einer derartigen musikalischen Soirée mitzuwirken, folgte er derselben mit dem festen Vorsatze, sich der üblichen, menagerieartigen Behandlung um jeden Preis zu entziehen. Bei seinem Eintritt ins Haus bedeutete man ihn, daß er sich in das Wartezimmer der musikalischen Opfer des Abends zu verfügen habe. Ohne sich jedoch in eine Erörterung darüber einzulassen, begab er sich ohne Weiteres nach den Gesellschaftsräumen. „Die Herzogin", so erzählt er, „eingedenk der deutschen Sitte*), erhob sich sogleich von ihrem Platze, kam meiner Frau einige Schritte entgegen, und führte sie zum Damenkreise. Auch der Herzog bewillkommnete mich mit einigen freundlichen Worten und stellte mich den umstehenden Herren vor. Als das Conzert beginnen sollte, ließ der Haushofmeister die eingeladenen Künstler, nach der Reihe, wie das Programm sie nannte, heraufholen. Sie erschienen mit dem Notenblatte oder dem Instrument in der Hand, begrüßten die Gesellschaft

*) Sie war eine deutsche Prinzessin.

mit einer tiefen Verbeugung, die, so viel ich bemerkte, von Niemandem als von der Herzogin erwiedert wurde, und begannen ihre Vorträge. Es war die Elite der ausgezeichnetsten Sänger und Virtuosen Londons und ihre Leistungen waren fast alle entzückend schön. Das schien das vornehme Auditorium aber nicht zu fühlen; denn die Conversation riß keinen Augenblick ab. Nur als eine sehr beliebte Sängerin auftrat, wurde es etwas ruhiger und man hörte einige leise Bravo, für die sie sich sogleich durch tiefe Verbeugungen bedankte. Ich ärgerte mich sehr über die Entwürdigung der Kunst und noch mehr über die Künstler, die sich solche Behandlung gefallen ließen, und hatte die größte Lust gar nicht zu spielen. Ich zögerte daher, als die Reihe an mich kam, absichtlich so lange, bis der Herzog, wahrscheinlich auf einen Wink seiner Gemahlin, mich selbst zum Spielen aufforderte. Nun erst ließ ich durch einen Diener mein Violinkästchen heraufholen und begann dann meinen Vortrag, ohne die übliche Verbeugung zu machen. Alle diese Umstände mochten die Aufmerksamkeit der Gesellschaft erregt haben, denn es herrschte während meines Spiels eine große Stille im Saal. Als ich geendet hatte, applaudirte das herzogliche Paar, und die Gäste stimmten mit ein. Nun erst dankte ich durch eine Verbeugung. Bald darauf schloß das Conzert und die Musiker zogen sich zurück. Hatte es nun schon Sensation erregt, daß wir uns der Gesellschaft anschlossen, so steigerte sich diese noch um Vieles, als man sah, daß wir auch zum Souper dablieben, und bei demselben von den herzoglichen Wirthen mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurden".

Das von Spohr gegebene Beispiel hatte zur Folge, daß man in den vornehmen Kreisen Englands nach und nach mit dem herkömmlichen Vorurtheil brach und denjenigen, die zur Verschönerung des gesellschaftlichen Lebens so wesentlich beitragen, eine äußerlich wenigstens gleichberechtigte sociale Stellung zuerkannte. Und doch blieb dem trefflichen Meister schließlich nicht die bittere Erfahrung erspart, daß jeder Mensch mehr oder minder ein Sklave der Verhältnisse ist, von denen er sich entweder freiwillig oder auch nothgedrungen abhängig macht. Veranlassung dazu gab eine Controverse mit seinem seit 1866 mediatisirten Landesfürsten, welcher dem freidenkenden, gegen die Hassenpflug'sche Willkürherrschaft eingenommenen Meister, einmal die

Consequenzen des Beamtenstandes in unliebsamer Weise fühlbar machen wollte.

Spohr hatte contraktlich einen jährlichen Urlaub von 6—8 Wochen zu fordern, der ihm jederzeit während der Sommerferien des Hoftheaters gewährt worden war. Obwohl er kein schriftliches Dokument darüber besaß, zu welcher Zeit speciell ihm dieser Urlaub zustehe, so glaubte er sich hierin an das langjährige Herkommen halten zu dürfen. Als er aber im Sommer 1852 seine gewöhnliche Ferienreise antreten wollte, wurde ihm wider Erwarten der Urlaub verweigert. Im Bewußtsein seines guten Rechtes entfernte er sich, nachdem er deshalb eine amtliche Anzeige gemacht, trotzdem von Cassel. Es wurde ihm dafür eine Geldbuße von 550 Thalern zuerkannt, und nach einem mehr als vier Jahre währenden Prozeß mit dem Staatsanwalt, welchen er wegen „widerrechtlicher Gehaltsentziehung" verklagte, mußte er sich dieser Verurtheilung unterwerfen.

Dieser Erfahrung folgte bald eine noch kränkendere, da sie nicht einmal, wie die erste, den Schein des Rechtes für sich hatte. Spohr wurde, obwohl ihm bei seinem Amtsantritt der volle Gehalt bis zum Tode zugesichert worden war, durch seine, Ende 1857 erfolgte Pensionirung um einen Theil seiner Einkünfte gebracht. Er schreibt darüber an seinen Schüler Bott: „Daß ich vom Kurfürsten, ohne mein Verlangen, in den Ruhestand versetzt worden bin, und daß er mich, trotzdem ich mir meinen Gehalt auf Lebenszeit ausbedungen hatte, mit 1500 Thaler pensionirt hat, scheinst Du noch nicht erfahren zu haben. Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüstig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen, und fühle mich nun sehr froh, in jedem Augenblick auf die Eisenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen lassen, weil ich erfuhr, daß ich ohne einen neuen Prozeß nicht die volle Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können und weil es meinem Gefühle widerstrebte, ohne alle Geschäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu sollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Ersparten, sehr gut auskommen kann!"

Spohr war als Tonsetzer ungemein thätig. Es giebt keine Kunstgattung, an der er nicht sein Gestaltungsvermögen geübt hätte. Wie bedeutende persönliche Erfolge er auch dadurch erreichte, so läßt sich doch nicht in Abrede stellen, daß die Eigenart seines Talents im Allgemeinen zu wenig ergiebig war, um als produktiver Geist, namentlich im Hinblick auf die höheren und umfassenderen Aufgaben, durchweg Werke von dauerndem Kunstwerthe hervorzubringen. Zwar finden wir in seinen Schöpfungen ohne Ausnahme eine gediegene, ächt künstlerische Richtung und ein tüchtiges Musikerthum, und niemals läßt er sich zu Effekthascherei oder zu seichter, oberflächlicher Behandlungsweise seiner Aufgaben herab. Doch sind Empfindung und Ausdrucksweise bei ihm so stereotyp manirirt, daß der Antheil des Genießenden, vereinzelte Fälle ausgenommen, nur zu leicht ermüdet. Hierzu kommt, daß es seinem Naturell an rhetorischem Schwung, körniger, kraftvoller Erhebung und contrastirender Schlagfertigkeit gebricht. Sein Geistesfluß bewegt sich daher meist in einer mittleren Sphäre, die weder abstoßend, noch sonderlich anziehend, zwar durch die bethätigte künstlerische Gesinnung tiefste Achtung einflößt, und wohlthuend berührt, aber eben auch keine tiefe Begeisterung anfacht. Das Wesen seiner lyrisch elegischen und weichen, zur sentimental melancholischen Stimmung hinneigenden Melodik, welche sich nicht selten wie ein trüb verschleiertes Gegenstück zu den üppig lebensvollen und süß schwelgenden Tonergüssen Mozart's, seines Vorbildes, ausnimmt, bleibt sich im Wesentlichen überall gleich, und geht sogar bis zu einem gewissen Grade auf die Figuration über. Aus diesem Grunde hat die Spohr'sche Musik, der es meist an Straffheit und Elasticität fehlt, etwas Schwerfälliges, eine Eigenschaft, die noch durch die complicirte Harmonik verstärkt wird.

Welche Bedeutung Spohr's schöpferisches Gesammtwirken für die musikalische Welt der Gegenwart und Zukunft hat*), ist an dieser Stelle im Besonderen nicht weiter zu erörtern. Uns beschäftigen hier ausschließlich die Violincompositionen des Meisters, unter denen vor allem die Violinconzerte unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen.

*) Vergl. hierüber die von dem Verf. d. Bl. versuchte Charakteristik Spohr's in der Deutschen (Wiener) Musikzeitung vom Jahr 1860. Nr. 3.

Sie offenbaren ohne Ausnahme jenes edle, vornehme Wesen, welches Spohr's Musik überhaupt charakterisirt. Doch kommen alle Eigenschaften seines Naturells in ihnen reiner und ungetrübter zur Erscheinung, als in seinen anderweiten größeren Werken, weil er sich hier auf einem von ihm völlig beherrschten Gebiet bewegt. Die feinste Kennerschaft des Instrumentes, für welches er schrieb, gewährte ihm bei seiner meisterlichen Durchbildung der Compositionstechnik die Möglichkeit, den vollen Gehalt der produktiven Kraft ungeschmälert zum Ausdruck zu bringen. Es ist natürlich, daß seine 17 Violinconzerte, unter denen sich zwei sogenannte Doppelconzerte befinden, nicht von gleichem künstlerischen Werth sind. Vorzugsweise heben sich aus der Reihe derselben das 7te (op. 38, E moll), das 8te (op. 47, A moll) und das 9te (op. 55, D moll) durch ungewöhnliche Bedeutung des Inhalts hervor. Sie werden vor allen andern den Namen des Autors verewigen. Die ihnen voraufgehenden gleichartigen Werke zeigen die Individualität desselben noch nicht bis zur vollen Reife entwickelt, und was dem neunten Conzert folgt, erweist sich im Wesentlichen als Wiederholung des schon Vorhandenen. Sehr bedeutend sind in ihrer Art die Violinduetten Spohr's, welche sich durch schöne Gestaltung und Volltönigkeit des Satzes auszeichnen, — Eigenschaften, die unter allen vorhandenen gleichartigen Produkten der Violinliteratur nur noch den Hauptmann'schen Duos nachgerühmt werden können.

Spohr war der letzte wahrhaft hervorragende Repräsentant der Violincomposition, und unter den deutschen Geigern bis auf unsre Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonsetzer seines Faches. Seine drei ebenerwähnten Conzerte reihen sich würdig Dem an, was Bach, Mozart, Beethoven und Mendelssohn in dieser Gattung geschaffen haben. Einen wesentlichen Fortschritt bewirkte er im Hinblick auf Viotti's Conzerte. Er gab der Form des Violinconzertes mehr Fülle und Einheit des Organismus, und führte die poetische Grundstimmung des Ganzen consequenter, erschöpfender durch, als jener italienische Meister, dem er ohnehin an künstlerischer Einsicht und Begabung in jeder Beziehung überlegen war. Hier ist es nun einleuchtend, daß der Vorrang, welchen Spohr's Musikerthum behauptet, in der Vielseitigkeit seines Schaffens begründet war. Indem er sich, auf eine

gediegene Richtung gestützt, die höchsten Kunstaufgaben stellte, gewann er eine geläuterte Kräftigung des Sinnes, die ihn befähigte, in dem ihm speciell zugewiesenen Gebiete der Violincomposition Außerordentliches zu leisten. Seinen großen Vorgängern sich anschließend, behandelte er die Geige als Gesangsinstrument. Seine Cantilene, obwohl immer in den engen Grenzen des ihm eigenen Stimmungsgebietes gehalten, ist von edelem, feinfühligem und oft keuschem Ausdruck, und die mit derselben alternirenden, meist durchaus originell erfundenen Passagensätze tragen stets ein dem Gesammtcharakter des Stückes entsprechendes Gepräge. Sie sind nicht, wie selbst bei Viotti noch, conventioneller Natur, haben auch keineswegs den bloßen Zweck einer violinmäßig brillanten Wirkung, sondern erscheinen vielmehr als wohldurchdachte, nothwendige Emanationen der von ihm ergriffenen Gefühlstonart. Weit entfernt daher, die letztere zu alteriren, wie es so häufig gerade in Solocompositionen der Fall ist, bringen sie dieselbe zu entschiednerem Ausdruck, und schärfen wesentlich das individuelle Gepräge der Spohr'schen Manier. Hieraus erklärt sich die eigenthümliche Violintechnik, welche der Meister für sich und seine Schule schuf. Zum Theil war dieselbe allerdings auch durch die ungewöhnlich große, stark ausgebildete Hand des Künstlers bedingt. Sie fordert vom Spieler breite, voluminöse Tonbildung für die Cantilene und Passage, außerordentliche Spannfähigkeit der Finger, große Gewandtheit in einer gewissen wechselreichen Art des Lagenspieles und geschmeidige Glätte der Bogenführung. Das scharf Pointirte der Letzteren, was den französischen Strich insbesondere charakterisirt, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens, bleiben hier nahezu ausgeschlossen. Alles geht bei Spohr auf eine ruhig gemessene und gehaltvolle Behandlung des Instrumentes hinaus. Dem entsprach denn auch vollkommen das Spiel des Meisters. Eminent war die Würde, mit welcher er die Violine behandelte. Trotz der ihm zu Gebote stehenden technischen Vollendung erweckten seine Leistungen doch niemals das Gefühl, als ob er das Instrument nur um seiner selbst willen handhabte; es war ihm immer nur Vehikel für eine begeistigte Tonsprache. Bewundernswerth erschien insbesondere seine breite, langathmige Bogenführung, die den Saiten einen sonoren, zwar etwas gedeckten, doch klangvoll

markigen und ungemein geklärten Ton entlockte. Diese Vorzüge, welche den Spohr'schen Bogen unter Deutschlands Geigern sprüchwörtlich machten, wußte der Künstler sich selbst bis in seine letzten Lebensjahre zu bewahren. Die Maximen seiner Violinbehandlung legte er in der, von ihm bereits im Jahre 1831 verfaßten und bald darauf veröffentlichten Violinschule nieder. Der Text dieses umfangreichen Werkes zeichnet sich durch eindringlich klare Behandlung der einschlagenden Fragen aus und bietet musterhafte Erörterungen über die Kunst des Violinspiels. Die zahlreichen, häufig breiter ausgeführten Notenbeispiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine sehr relative Bedeutung beanspruchen. Man wird ihrer um so leichter entrathen können, als die anderweit in reichlichem Maaße vorhandenen Spohr'schen Violincompositionen alle jene Vortheile für das technische Exercitium bieten, die sich etwa aus diesen Schuletüden ergeben. Höchstens dürften sie theilweise als Vorübungen für den eigenthümlichen Styl des Meisters Werth haben.

Als ein Fehler dieses Werkes darf die nur kärgliche Berücksichtigung der Elementarstufen, so wie der Mangel eigentlich methodischer Exempel für dieselben bezeichnet werden. Offenbar steht er mit dem Umstande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweise wohl nur bereits weit entwickelte Schüler unterrichtete; so mochten ihm die pädagogischen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollständig zu klarem Bewußtsein gelangt sein. Jedenfalls hat er durch seine persönliche Lehre unendlich mehr für das deutsche Violinspiel gewirkt, als durch sein Schulbuch.

Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang, da sie thatsächlich keinen Vortheil gewährte.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor seiner Berufung nach Cassel geübt hatte, so widmete er demselben doch erst in regelmäßigerer und umfassenderer Weise seine Kräfte, nachdem er sich in der genannten Stadt niedergelassen. Von allen Seiten, von nah und fern strömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter seiner Leitung zu stu-

diren. Es werden im Ganzen 187 Schüler nahmhaft gemacht *). Durch dieselben ist Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich, Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutschland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die nahmhaftesten darunter sind: Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott und Kömpel. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohr's Violinschülern gehört, zeichnete sich nicht als Geiger sondern als musikalischer Theoretiker aus. Unter den Engländern, die in Cassel studirten, wäre Blagrove hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohr'schen Schule sich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserstreckten, so gewann dieselbe ihre wichtigste Bedeutung natürlicherweise für das letztere selbst. Es ist eine Thatsache, daß der bei weitem größte Theil aller gegenwärtig in Deutschland vorhandenen Violinspieler einen wesentlichen Zusammenhang, wenn auch nicht im ersten, so doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Casseler Meister hat.

Der von einem französischen Elternpaare abstammende, am 8. Juli 1805 **) in Turin geborene, doch seit früher Jugend von deutschem Geiste beeinflußte Violinist Leon de St. Lubin, war der Sohn eines in Hamburg lebenden Sprachlehrers. Sein Talent zeigte sich frühzeitig. Nachdem er schon öffentlich gespielt, war erst Polledro, dann aber Spohr sein Lehrer. Seit 1827 war er Orchestermitglied des Josephstädter Theaters in Wien. Man sagt, daß er während dieser Zeit noch Joseph Böhm's Anleitung genossen habe. 1830 wurde er Conzertmeister am Königstädter Theater in Berlin. Sein Tod erfolgte hier am 13. Februar 1850. Als Componist war St. Lubin nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne thätig.

Hubert Ries, der Bruder Ferdinand Ries', geb. den 1. April 1802 in Bonn, erhielt den ersten Violinunterricht von seinem Vater und wurde 1820 Spohr's Eleve. Einen Wirkungskreis fand er 1824

---

*) In einer von Malibran veröffentlichten Lebensskizze Spohr's (Frankfurt, Sauerländer's Verlag), findet sich ihr vollständiges Verzeichniß.

**) Die vielfach verbreitete Angabe, daß Lubin 1801 geboren sei, wird durch seine Grabschrift auf dem kathol. Kirchhofe in Berlin widerlegt (Ledebur's Tonkünstlerlexicon).

zunächst am Königsstädter Theater in Berlin, den er ein Jahr später mit einer Stelle in der k. Capelle vertauschte. Er gehört derselben noch gegenwärtig als Conzertmeister an. Ein Theil seiner Compositionen erschien im Druck.

Von seinen Schülern ist Leopold Damrosch, geb. 1832 in Posen, zu erwähnen. Er studirte unter Ries während seines Besuchs der Berliner Universität, auf der er sich für die medicinische Laufbahn vorbereitete. Seit 1857 ist er als Capellmeister in Breslau thätig.

Der ehemalige oldenburgische Hofcapellmeister August Pott, geb. am 7. November 1806 zu Nordheim im Hannover'schen, wurde Spohr's Zögling, nachdem er durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet worden war. 1832 trat er seine Wirksamkeit in Oldenburg an und 1861 wurde er pensionirt. Er veröffentlichte mehrere Violincompositionen.

Durch einige pädagogische Arbeiten für die Violine machte sich Moritz Schön bekannt. Er wurde 1808 in Brünn geboren und lebt der Kunst seit 1840 in Breslau.

Spohr's nahmhaftester Schüler, Ferdinand David, geb. den 19. Januar 1810 in Hamburg, darf im Hinblick auf seine langjährige und eben so ausgebreitete wie erfolgreiche Lehrthätigkeit als der Hauptfortpflanzer der Cassel'schen Schule betrachtet werden. Nur ist hierbei zu berücksichtigen, daß die der Neuzeit entsprechende, überwiegend eklektische Richtung desselben jenem scharf ausgeprägten, individuellen Wesen fremd ist, das den Spohr'schen Violinstyl charakterisirt. David war, nachdem er in jugendlichen Jahren seinen Studien in Cassel mit regstem Eifer gelebt, bis 1836 bei einem liefländischen Kunstmäcen, Namens Liphardt, dessen Schwiegersohn er in der Folge wurde, als Führer eines Streichquartetts engagirt. Dann trat er als Conzertmeister an die Spitze der Leipziger Gewandhausconzerte und damit neben seinen Jugendfreund Felix Mendelssohn-Bartholdy, der die artistische Direktion dieses Institutes im Jahre zuvor übernommen hatte. Mit ganzer Hingebung und ausgezeichnetem Erfolg widmete er sich den vielseitigen Anforderungen seiner Stellung, die er noch gegenwärtig bekleidet. Er wirkte gleichzeitig als musterhafter Führer der Geigen im Orchester der Leipziger Oper, so wie als erster Lehrer

des Violinspiels an der Musikschule, und bethätigte sich überdies vielfach als Solo- und Quartettspieler auch außerhalb seiner Berufssphäre. In letzterer Beziehung vertritt er die gediegene, dem Virtuosenthum entgegengesetzte künstlerische Richtung. Von seinen zahlreichen Violincompositionen veröffentlichte er im Laufe der Jahre Variationen, Conzerte, Etüden und eine Reihe verschiedenartiger kleinerer Piecen; außerdem schrieb er Kammermusikstücke, Sinfonien und eine Oper „Hans Wacht". Auch eine Violinschule ist von ihm vorhanden. Obwohl kein Mangel an derartigen Erzeugnissen herrscht, so hat diese Arbeit doch ihre volle Berechtigung. Den meisten neueren Violinschulen fehlt es mehr oder minder an instructiven, stetig fortschreitenden und systematisch geordneten Notenbeispielen, namentlich für ungeübtere Kräfte. David wird nicht nur diesen Forderungen gerecht, sondern vermeidet auch den Fehler vieler seiner Vorgänger, Dinge lehren zu wollen, die sich entweder nicht lehren lassen, oder doch nur im persönlichen Umgange zwischen Meister und Schüler erfolgreich zur Sprache gebracht werden können. Demgemäß beschränkt er sich auf rein technische Zwecke; er bietet eine umfängliche Folge von kleineren und größeren Etüden, in denen ein reichhaltiges, sowohl für die linke Hand als für die Bogenführung ergiebiges und leicht verwerthbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Ein anderer Vorzug des Werkes ist, daß der Text, alle Breiten und Längen umgehend, nur die wesentlichsten und unvermeidlichsten Erklärungen enthält. Der Verfasser hat sich durch diese Arbeit als ein Künstler von vollkommenster Einsicht in die Forderungen der Technik, so wie von reicher Erfahrung und feiner Beobachtungsgabe bewährt.

Ein weiteres anerkennenswerthes Verdienst erwarb sich David durch die mit Fleiß und kundiger Hand veranstaltete Herausgabe theils vergessener, theils bisher ungedruckter Violincompositionen. Als solche sind zu bezeichnen: die von ihm in neuerer Zeit veröffentlichten Violinconzerte von Bach, Händel, Mozart, Viotti, Rode ꝛc., so wie die in der „Hohen Schule des Violinspiels" zusammengestellten Violinsonaten von anerkannten Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts*). Wenn

*) Leipzig bei Breitkopf und Härtel.

auch einzelne dieser letzteren sich als freiere geistreiche Bearbeitungen des Originaltextes erweisen, so gestatten sie, im Allgemeinen betrachtet, doch einen höchst ersprießlichen Einblick in die Produktion einer fernliegenden Epoche, und erwecken oder erweitern mindestens den Sinn für das kunsthistorische Verständniß, so wie für eine einfach edle und stylvolle Behandlung des Instrumentes.

Sehr groß ist die Zahl der Schüler David's. Dieselbe erhielt namentlich seit Eröffnung der Leipziger Musikschule reichen Zuwachs. Von seinen Eleven mögen hier nur erwähnt werden: Herrmann, erster Bratschist im Gewandhausorchester zu Leipzig, Hugo Zahn, Concertmeister in Strelitz, Wolfgang Hilf, ehedem Mitglied der Casseler Hofcapelle (lebt jetzt im sächsischen Badeorte Elster), Engelbert Röntgen, Mitglied des Gewandhausorchesters zu Leipzig, Jacobsohn, Concertmeister in Bremen, Decke, Concertmeister in Münster (jetzt angeblich Soloviolinist in Carlsruhe), Schradick, Concertmeister in Moscau, Pickel, Concertmeister in Petersburg, Abel, Concertmeister in München, Koning, Concertmeister in Mannheim, Wehrle, Mitglied der Weimar'schen Capelle, Hegar, Capellmeister in Zürich, Rose (gegenwärtig in New-York), Brassin, Lehrer an der Musikschule zu Bern, Franziska Friese, Wilhelmj, Japha und Seiß.

Ohne Vergleich der bedeutendste ist unter ihnen als eines der hervorragendsten Virtuosentalente der Gegenwart, August, Emil, Dan. Ferd. Wilhelmj, geb. 1845 zu Uringen im Nassauischen. Sein erster Lehrer war der Concertmeister Fischer in Wiesbaden. Seit 1861 studirte er unter David's Leitung.

George Japha, geb. 27. August 1835 in Königsberg, besuchte von 1850—53 das Leipziger Conservatorium, und wurde hier David's Zögling. Hierauf genoß er noch eine Zeitlang Alard's Unterricht in Paris. Nach mehreren Reisen wurde er im Herbst 1863 als Concertmeister und Lehrer bei der Musikschule in Cöln angestellt.

Franz Romulus Seiß, geboren zu Dresden d. 7. August 1830, empfing die erste Anleitung im Violinspiel durch den Kammermusikus Joseph Dominik, und war dann von 1846—48 Schüler David's auf dem Leipziger Conservatorium. Nach Dresden zurückgekehrt, studirte er bei Lipinski dessen Violincompositionen. Sodann

besuchte er auf einer Conzertreise die Hauptstädte Österreichs und ging hierauf 1851 nach Paris, um auch Alard's Lehrmethode kennen zu lernen. 1853 trat er als Accessist in die Berliner Hofcapelle. Demnächst war er als Conzertmeister in Düsseldorf thätig. Seit 1856 wirkt er in gleicher Eigenschaft in Barmen.

Außer den vorgenannten Künstlern betrieben auch Spohr's Schüler Bargheer und Kömpel noch nachträglich das Studium der Violine unter David's Leitung.

Franz Hartmann, geb. 29. Juli 1809 zu Ehrenbreitstein, erlernte die Anfangsgründe des Violinspiels bei seinem Vater, der selbst Musiker und Mitglied des Orchesters in Coblenz war. Nachdem er sich unter Beihilfe anderer Fachmänner einen gewissen Grad von Tüchtigkeit erworben, vollendete er in den Jahren 1824—25 sein Studium in Cassel bei Spohr, der ein besonderes Wohlwollen für den strebsamen Jüngling an den Tag legte. Dann wandte er sich nach Hamburg und von dort nach Frankfurt am Main. Hier fand er durch C. Guhr Anstellung bei der ersten Violine im Stadtorchester. Im Jahre 1833 entzog ihn die Militärpflicht seinem Berufskreise. Er leistete sie als Clarinettist bei der Capelle eines rheinischen Infanterieregiments in Cöln ab. Der Zufall fügte es, daß Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz bei seiner Anwesenheit am Rhein den Künstler in einem Violinsolo hörte, und diesem Umstande verdankte Hartmann seine augenblickliche Befreiung vom Soldatenstande. 1836 übernahm er die Funktionen des Conzertmeisters am Theater und bei den „Gesellschaftsconzerten" in Cöln, neben denen er sich die Pflege des Quartettspiels mit ächtem Künstlersinn angelegen sein ließ. Überdies war er bei der Cölner Musikschule als Lehrer des Violinspiels thätig. Ein typhöses Fieber raffte ihn am 6. April 1855 im kräftigsten Mannesalter dahin.

Spohr's Lieblingsschüler Jean, Joseph Bott, der vielleicht wie kein anderer, wenigstens in früheren Jahren, die Spielweise seines Meisters in gewissen Beziehungen reproducirte, und von dem dieser an die Mozartstiftung in Frankfurt berichtete, daß er nie einen so fähigen Schüler gehabt als ihn, wurde am 9. März 1826 zu Cassel geboren. In früher Jugend schon erhielt er nicht nur Violin- sondern auch Clavierunterricht von seinem Vater, einem Mitglied der kurfürstl. Capelle,

und entwickelte sich so schnell, daß man ihn als achtjährigen Knaben bereits öffentlich auftreten lassen konnte. Nun übernahm Spohr seine weitere Ausbildung, zu der später noch die theoretische Unterweisung Hauptmann's kam. Als diesem die Leipziger Cantorwürde übertragen wurde, leitete Spohr gleichfalls die Compositionsstudien Bott's. Nachdem er, auch auswärts, sich wiederholt als Conzertspieler von seltener Begabung bewährt hatte, wurde er 1849 zum Hofconzertmeister in der Casseler Capelle ernannt. Drei Jahre später wurden ihm von Hannover aus Anerbietungen für die Übernahme des Capellmeisteramtes gemacht, worauf man ihn, um sich seiner Persönlichkeit zu versichern, zum zweiten Capellmeister beförderte. Dennoch verließ er später seine Vaterstadt und übernahm 1857 die Direktion der Meiningen'schen Hofcapelle, dann aber den Conzertmeisterposten bei der Hannover'schen Capelle, welchem er noch gegenwärtig vorsteht. Bott hat mehrere Violincompositionen veröffentlicht, doch sich auch in anderen Gattungen versucht und namentlich zwei Opern, „der Unbekannte“ und „Aktäa“ geschrieben, die mehrfach zur Aufführung gelangten.

August Kömpel, geb. 1835, einer der begabteren Violinisten der jüngeren Generation, welcher durch seine ausgezeichneten Anlagen Spohr's besondere Theilnahme erregte, war nach vollendetem Studium Mitglied der Casseler, dann der Hannover'schen Capelle, und ist jetzt Hofconzertmeister in Weimar.

Neben der Casseler, erhob sich zu eigenthümlicher Bedeutung die Wiener Schule. Es ist unzweifelhaft, daß Spohr auch auf sie nicht nur durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Wien, sondern auch durch seine Compositionen einen gewissen Einfluß ausübte. Indessen war derselbe doch nicht stark genug, um eine von den Normen des Casseler Violinmeisters abweichende Richtung zu verhindern, die, wie schon früher bemerkt wurde, in einer vorwiegend virtuosen Tendenz beruhte. So zeigt die Wiener Schule in dieser, wie in mancher andern Beziehung den natürlichen Gegensatz zwischen süddeutschem, mehr sinnlich äußerlichem, wenn auch spirituellem, und norddeutschem ernstem, innerlich geartetem Wesen. Zwar bewegte sich Schuppanzigh durchaus noch

innerhalb der Grenzen des gediegensten Musikerthums, aber schon sein Schüler Joseph Mayseder, einer der vorzüglichsten Vertreter des Wiener Violinspiels zu Anfang dieses Jahrhunderts, verfolgte die Bahn, welche die dortige Schule eben kennzeichnet. Er repräsentirte sowohl als Componist, wie auch als ausübender Künstler das zierlich elegante Genre. Demgemäß war seinen Leistungen ein salonartig brillantes und anmuthiges Wesen eigen. Energie der Tongebung und Empfindung, so wie kräftige Gegensätze blieben hierbei ausgeschlossen. Ausgezeichnetes soll der Künstler im reizvoll pikanten Vortrag Haydn'scher Quartette geleistet haben.

Mayseder's Spielweise läßt sich auch heute noch sehr deutlich aus seinen zahlreichen sorgsam gearbeiteten — es sind etwa 60 Werke im Ganzen von ihm gedruckt — Compositionen erkennen. Sie bestehen nicht nur in Solostücken (Conzerten, Polonaisen, Rondo's und Variationen) sondern auch in Streichquintetten und -Quartetten, so wie Claviersonaten mit Violinbegleitung. Für den Kammerstyl fehlte es dem Autor an Gedankenkraft, poetischer Inspiration und höherem Gestaltungsvermögen, während manche seiner, wenn auch genrehaften und großentheils veralteten Violinstücke sich ehedem durch ihre angenehme sehr geigengemäße Wirkung großer Beliebtheit erfreuten.

Am 26. October 1789 in Wien geboren, lebte Mayseder in gleichförmiger Weise seinem Berufe, ohne jemals als Conzertspieler gereist zu sein. In jüngeren Jahren gehörte er eine Zeit lang als zweiter Geiger zum Schuppanzig'schen Quartett. Dann wirkte er als kaiserl. Kammervirtuos in den Orchestern des Stephans-Domes so wie des Hofoperntheaters, und versah schließlich den Conzertmeisterdienst der k. Capelle. Sein Tod erfolgte 1864.

Schuppanzigh's zweiter hier zu berücksichtigender Schüler, Joseph Strauß, geb. 1798 in Brünn, wandte sich 1824 nach Carlsruhe, und wurde dort 1825 Hofcapellmeister. Seit 1863 pensionirt, starb er am 1. December 1866.

Von Mayseder's Zöglingen seien hier genannt: Wolff, Hafner, Adelburg, Ernst und Hauser.

Heinrich Wolff, geb. 1813 zu Frankfurt am Main, wirkt seit 1838 als geschätzter Conzertmeister in seiner Vaterstadt.

Carl Hafner, geb. 23. November 1815 in Wien, war zugleich Jansa's Schüler, und übte seine Kunst als Conzertmeister in Hamburg. Er starb dort im Januar 1861.

Seiner Lehre wurde Otto v. Königslöw theilhaftig, ein trefflicher, gediegener Spieler, der seit 1858 als Conzertmeister in Cöln wirkt. Geboren zu Hamburg am 14. November 1824, erhielt er vom 7. bis 14. Lebensjahre Unterricht von seinem Vater, der sich, obwohl nur Liebhaber, als Schüler Andreas Romberg's sehr wohl auf das Violinspiel verstand. Hierauf wurde ihm die Unterweisung eines Spohr'schen Schülers, Namens Pacius zu Theil, und endlich noch für einige Zeit diejenige Hafner's. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Leipzig machte er seine theoretischen Studien unter Hauptmann's Leitung. Vom Jahre 1846—58 war er auf Kunstreisen als Solospieler thätig.

August, Ritter v. Adelburg, ursprünglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, geb. 1830, war von 1850—54 Mayseder's Schüler, und machte sich auf einer Reise durch Deutschland als Violinvirtuos und Componist bekannt.

Größere Berühmtheit, als die vorgenannten Schüler Mayseder's erlangte Heinrich, Wilhelm Ernst, bis zu einem gewissen Grade Nachahmer Paganini's, dem er, mächtig angezogen durch die Eigenthümlichkeit des Italieners, längere Zeit nachreiste, um von seiner Kunst zu profitiren. Als Frucht davon ist der „Carneval de Venise", jene pikante Burleske zu betrachten, in der gleichsam ein Kunstfeuerwerk des Virtuosenthums abgebrannt wird. Dies Effektstück ist hauptsächlich aus Reminiscenzen der Paganini'schen Spielweise zusammengesetzt, und so hatte der Italiener Recht, wenn er gelegentlich gegen Ernst äußerte: „Il faut se méfier de vous". Ernst blieb jedoch keinesweges in der Richtung des „Carneval" befangen. Er war auch edleren, obwohl nicht eben tiefen Regungen zugänglich. Sein höchst gewandtes, durch eine farbenreiche und oft sympathische Tongebung getragenes Spiel, ließ ein lebhaftes Temperament erkennen, das sich aber mehr in stoßweisen Emotionen, als in einer gleichmäßig vertheilten Wärme und Schwunghaftigkeit kundgab. Ernst war eine von der Gemüthsstimmung durchaus abhängige Wallungs-

natur; hieraus erklärt sich die Ungleichheit seiner Leistungen, welche eben so oft anziehender als unbefriedigender Art waren, denn nicht selten wurde die Wirkung seines Spieles durch das Mißlingen technischer Wagnisse und erhebliche Intonationsunsauberkeiten beeinträchtigt. Daß Ernst überwiegend der virtuosen Richtung huldigte, zeigen seine keineswegs gewöhnlichen, sondern vielmehr durch ein spirituelles Moment belebten Compositionen, die überdies manche Seiten der Violine in charakteristischer Weise entfalten. Doch haben sie als Musikstücke keinen positiven Werth. Jedenfalls hatte der Künstler in der von ihm mit Vorliebe gepflegten Richtung vorzugsweise seine Erfolge zu suchen, denn sein Bestreben, sich durch den Vortrag classischer Schöpfungen auch als guter Musiker zu legitimiren, war doch im Ganzen nur von einem zweifelhaften Erfolg begleitet. In gewissen Beziehungen vermochte er nicht die virtuose, auf den äußerlichen Effekt ausgehende Vortragsweise zu unterdrücken, wie er denn auch bei der Wiedergabe von Kammermusikwerken sich sogar erlaubte, willkürliche Verzierungen anzubringen. Seit seinem Jünglingsalter lebte Ernst meist auf Reisen, die ihn durch ganz Europa führten. Er wurde 1814 in Brünn geboren und starb am 8. October 1865 in Nizza an einem Rückenmarksleiden.

Miska Hauser, geb. 1820 in Preßburg, hat sich vorzugsweise die elegante und gefällige Manier seines Lehrmeisters Mayseder angeeignet. Sein geschmeidiger, doch kleiner Ton ist von sauberem Schliff, und die Intonation läßt nichts zu wünschen übrig. Er gehört gleichfalls der virtuosen Richtung an, beutet dieselbe jedoch vorzugsweise nach Seite des anspruchslos gemüthlichen Salongeure's aus. Hauser ist der Weltumsegler der Violinisten. Er hat außer Europa nicht nur Amerika, sondern auch Australien bereist. Seine transatlantischen Erlebnisse sind von ihm unter dem Titel „Wanderbuch eines Virtuosen" veröffentlicht.

Sowohl Ernst wie Hauser waren nicht nur Zöglinge Mayseder's, sondern auch Böhm's, des Hauptmeisters der Wiener Schule im gegenwärtigen Jahrhundert.

Joseph Böhm, geb. 1798 zu Pesth, wuchs nicht unter den Einflüssen der von ihm selbst vertretenen Schule auf, sondern genoß

zuerst den Unterricht seines Vaters und dann den Rode's. Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt. 1815 besuchte Böhm Wien, fand daselbst jedoch erst einen Wirkungskreis als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium, nachdem er in Italien gewesen war. Bald erfolgte auch seine Anstellung in der Hofcapelle. Von 1823—25 bereiste er als Conzertist Deutschland und Frankreich. Über sein Spiel findet sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1820, S. 789) folgende Bemerkung: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applicaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntniß der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm". Wie Treffliches er auch geleistet haben mag, sein größerer Ruhm gründet sich darin, der musikalischen Welt einige ausgezeichnete Violinspieler gegeben zu haben, unter denen Joseph Joachim obenan steht. Dieser in seiner Art einzige Künstler, welcher am 15. Juli 1831 in Kitse, nahe bei Preßburg, geboren wurde, besuchte frühzeitig die Wiener Musikschule und wurde hier Böhm's Schüler. Im Herbst 1843, also in einem Alter von zwölf Jahren, kam er ausgestattet mit einer vorzüglich durchgebildeten Technik nach Leipzig und trat dort in einem Conzert der Sängerin Viardot-Garcia auf. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der sogleich ein lebhaftes Interesse für den äußerlich unscheinbaren Knaben gewann, gewährte ihm die Auszeichnung, bei seinen Vorträgen selbst die Clavierbegleitung zu übernehmen. Joachim's musikalische Zukunft war hiermit entschieden. Der feinsinnige Schöpfer der Sommernachtstraummusik zog den Kunstjünger in seine Nähe, und im häufigen Verkehr mit ihm und anderen vorzüglichen Musikern Leipzigs gewann Joachim während der folgenden Jahre eine höhere künstlerisch ästhetische Bildung, die sein geistiges Wesen aufs Glücklichste entwickelte und ihm eine dem Virtuosen-Standpunkte durchaus entgegengesetzte gediegene Richtung gab. Mit anhaltendem Eifer wurden von ihm neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien betrieben. Trotzdem fand er Zeit zu häufigen

Conzertausflügen nach den Hauptstädten Norddeutschlands so wie nach England. In der Compositionslehre war er Hauptmann's Schüler, im Violinspiel förderte ihn Ferdinand David's Rath. Unter Anleitung dieses Meisters studirte er die höheren und höchsten Aufgaben des Violinspiels, insbesondere die Conzerte von Beethoven, Spohr und Mendelssohn so wie die Bach'schen Solosonaten, sämmtlich Musikstücke, die heute noch den Hauptbestandtheil von Joachim's Repertoire bilden. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn er bei seinem seltenen Talent bald zu einer außerordentlichen Erscheinung heranreifte.

Im October 1850 verließ Joachim Leipzig, wo er auch eine Zeitlang als Viceconzertmeister im Orchester thätig gewesen war, um auf Franz Lißt's Veranlassung als Conzertmeister in die Weimar'sche Capelle zu treten. Nach dreijährigem Zeitraum gab er diesen Wirkungskreis auf, um einen gleichen in der Hannover'schen Capelle zu übernehmen. Doch bald wurde er von dem Conzertmeisterdienst entbunden und mit dem Titel eines Conzertdirektors zum Leiter der Hofconzerte ernannt. Durch die folgenreichen Ereignisse des Jahres 1866 löste sich dies Verhältniß, und gegenwärtig gehört Joachim der Öffentlichkeit ausschließlich als Conzertspieler an.

Joachim erhob sich auf die Höhe seiner vollen Leistungsfähigkeit mit dem Eintritt in das männliche Alter. Schon im Jahre 1853 durften wir in Betreff seines Auftretens als Solospieler beim Niederrheinischen Musikfest*) von ihm sagen, daß er „durch die ganz und gar meisterhafte, vielleicht bis jetzt unerreicht dastehende Reproduktion des Beethoven'schen Violinconzertes alle Gemüther in die tiefste Bewegung setzte, und daß er zum Höchsten in seiner Kunst berufen sei". Bei seinem im November 1860 erfolgten Auftreten in Dresden veranlaßte er folgende Kundgebung:**) „Joachim's unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahrhafte Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers, mit Beziehung auf unsere Gegenwart natürlich. Weniger

---

*) Signale f. d. mus. Welt (Jahrg. 11, Nr. 25).

**) Der Verf. d. Blätter erlaubt sich hier, wie schon vorhin, seine eigenen Worte anzuführen, da er nichts Bezeichnenderes über Joachim's Bedeutsamkeit als ausübender Künstler zu sagen vermag. (S. Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg. vom Jahr 1860, Nr. 92).

kann und darf man nicht von ihm sagen, aber auch nicht mehr, und es ist genug. Was aber diesen ersten aller lebenden Violinisten außerdem so hoch über das jetzige Virtuosenthum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, — ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, nur immer ihr langweiliges „Ich" zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten".

Unzweifelhaft ist es, daß Joachim durch die bezeichnete Richtung auf den größten Theil der Solospieler Deutschlands einen sehr maaßgebenden Einfluß ausgeübt hat. Mehr und mehr bricht sich seit seinem rühmlichen Vorgange in den sogenannten Virtuosenconzerten eine gediegenere Tendenz hinsichtlich der Wahl des Darzustellenden Bahn.

Wenn Joachim's Leistungen heute nicht mehr ganz die volle Frische und Unmittelbarkeit der jugendlichen Empfindung eigen ist, wenn sie sogar etwas von jenem überfeinerten Schliff angenommen haben, der bei Solospielern nur zu leicht eine Folge langjähriger engbegrenzter Praktik ist, so entschädigen sie doch, immer noch unerreicht, durch harmonisch vollendete Schönheit des Ensemble und meisterhaft beherrschte Reife des Geistes. Das Wesen des letzteren ist in seinem Cantabile vornehmlich durch einen romantisch-lyrischen, von leiser Träumerei angehauchten Zug charakterisirt. Daher vermag er Stücke, wie z. B. das Adagio in Beethoven's Violinconzert, ebenso unnachahmlich als hinreißend wiederzugeben. Keineswegs ist indeß damit ein Mangel an gesunder Männlichkeit verbunden. Doch diese letztere giebt sich nicht sowohl in einem tief leidenschaftlichen, als vielmehr in einem sinnigen, von mildem Ernst erfüllten Tone kund.

Von seinen Compositionen, deren bedeutendste wohl das sogenannte „ungarische Conzert" ist, hat Joachim bis jetzt nur wenig der Öffentlichkeit übergeben. So weit dieselben vorliegen, zeigen auch sie bei

sorgsamer Gestaltung die edle Richtung des Künstlers. Doch offenbaren sie, in ihrer Totalität betrachtet, trotz mancher originellen Züge, keine hervorstechende schöpferische Kraft.

Aus Joachim's Lehre ging der in Pesth geborene Violinspieler Grün, gegenwärtig zweiter Conzertmeister bei der Wiener Oper, hervor. Auch studirte der römische Violinist Pinelli eine Zeitlang unter seiner Leitung.

Die noch zu berücksichtigenden Schüler Joseph Böhm's sind: Helmesberger, Vater und Sohn, Dont, Singer, Reményi, Rappoldi und Ludwig Straus.

Georg Helmesberger, der Vater, ist am 24. April 1800 in Wien geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater; dann studirte er unter Emanuel Förster's und Böhm's Leitung. Nach Schuppanzigh's Tode trat er in dessen Stelle als Conzertmeister bei der Oper. Später wurde er Mitglied der kaiserl. Capelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Er hat einige Compositionen veröffentlicht.

Sein Sohn Joseph, geb. d. 3. November 1828 zu Wien, gegenwärtig der namhafteste Violinist der Kaiserstadt, war Schüler und Amtsnachfolger seines Vaters im Conservatorium, dessen artistischer Direktor er später wurde. Überdies ist er seit 1858 Conzertmeister am kaiserl. Hoftheater. Auch er hat mehrere Compositionen herausgegeben.

Jacob Dont, Schüler seines Vaters so wie der Wiener Musikschule, bildete sich zu einem trefflichen Violinisten und Lehrer. Gegenwärtig wirkt er als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium so wie als Mitglied der kaiserl. Capelle. Ein von ihm veröffentlichtes Etüdenwerk enthält werthvolles Studienmaterial für die Violine. Geboren wurde er in Wien d. 2. März 1815. Bemerkenswerthe Schüler von ihm sind die Geiger Auer und Julius Blau. Der letztere, geb. in Pesth, ist Conzertmeister und Lehrer des Violinspiels am Mozarteum in Salzburg.

Leopold Auer, geb. d. 28. Mai 1845 zu Veszprem in Ungarn, empfing den ersten Unterricht in der Pesther Musikschule von Ridley Kohne. Von 1857—58 besuchte er das Wiener Conservatorium.

Hier war Dont sein Lehrer. Eine Zeitlang erfreute er sich dann noch Joachim's Anleitung in Hannover. 1863 wurde er Conzertmeister in Düsseldorf, 1867 in Hamburg. Dieses Amt hat er gegenwärtig bei dem Petersburger Conzertinstitut „Gesellschaft der Musikfreunde" übernommen.

Edmund Singer, Conzertmeister in Stuttgart, wurde am 14. October 1830 zu Totis in Ungarn geboren. Bevor er Böhm's Unterricht genoß, war er Schüler Ridley Kohne's in Pesth. Von 1853—62 war er Conzertmeister in Weimar, dann wandte er sich nach Stuttgart. Seinem Spiel ist schöne Tonbildung und virtuos geschulte Technik eigen.

Der ehemalige Adjutant Görgey's, Reményi (mit seinem eigentlichen Namen Hoffmann), geb. 1830 zu Heves, gehört der exclusiven Virtuosenrichtung an.

Eduard Rappoldi, geb. 1831 in Wien, wirkt als Kammermusikus in der kaiserl. österreichischen Capelle.

Ein vorzüglicher Violinist von gediegener musikalischer Richtung ist Ludwig Straus, geb. d. 28. März 1835 in Preßburg. Seine musikalische Bildung empfing er im Wiener Conservatorium, dem er von 1842—48 angehörte. Während der beiden ersten Jahre des Lehrcursus war er dort im Violinspiel Schüler Georg Helmesberger's; von da ab leitete Joseph Böhm seine Studien, der ihm in den Jahren 1850—51 auch Privatunterricht ertheilte. Im August 1859 wurde Straus als Conzertmeister nach Frankfurt a. M. berufen. Seine Stellung am Theater gab er 1862, diejenige bei den Museumsconzerten dagegen im Herbst 1864 auf. Als letzteres geschehen, begab sich der Künstler nach London. Hier fand er bald einen seinem Talent entsprechenden Wirkungskreis, zunächst (im März 1865) als Conzertmeister bei der Philharmonic Society, dann in gleicher Eigenschaft bei den „New philharmonic Concerts". Außerdem wurde ihm die Leitung einer Classe des Violinspiels an der „London Academy of Music" übertragen. Seine Leistungen sind durch sympathische Tongebung, so wie durch feinsinnige Auffassung und maaßvoll edle Darstellungsweise gekennzeichnet.

Eine der Wiener Schule verwandte Richtung lassen die Geiger erkennen, welche aus dem Prager Conservatorium hervorgingen. An demselben wirkte als Lehrer des Violinspiels zunächst Friedrich Wilh. Piris, durch den die Traditionen der Mannheimer Schule, wenn auch nicht mehr in völlig reiner Weise, herzugebracht wurden. Die bekanntesten seiner Lehre entsprossenen Violinspieler sind außer seinem eigenen Sohne Theodor: Kalliwoda, Slawjk, Mildner und Dreyschock.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. den 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Musikschule Aufnahme und machte den vollen sechsjährigen Cursus derselben durch. Nach Beendigung seiner Studien wurde er als Violinist in das Orchester seiner Vaterstadt aufgenommen, dem er bis zum zweiundzwanzigsten Lebensjahre angehörte. Dann besuchte er München und hier wurde ihm die Direktion der Fürstenberger Capelle in Donaueschingen angetragen, welche er erst kurz vor seinem Tode niederlegte. Dieses Amt und seine umfangreiche, doch für die Kunst wenig ergiebige Thätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jüngeren Jahren mit Geschmack und Gewandtheit zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violincompositionen gehören der sogenannten Conversationsmusik an, und gewähren heute keine Ausbeute mehr. Er starb am 3. December 1866 in Carlsruhe, wohin er sich nach seiner Pensionirung zurückgezogen hatte.

Joseph Slawjk, geb. 1. März 1806 zu Ginetz in Böhmen, war der Sohn eines Schullehrers, und betrieb das Violinspiel seit seinem vierten Jahre. Der Graf v. Wrbna, auf das Talent des Knaben aufmerksam gemacht, gewährte ihm die Mittel zum Besuch der Prager Musikschule. Piris entwickelte seine frühreifen Anlagen auf die glücklichste Weise. Aus der Musikschule entlassen, machte er sich bald einen bedeutenden Namen als Solospieler. Vom Jahr 1825 ab lebte er in Wien. Als Paganini (1828) diese Residenz besuchte, wurde Slawjk sein enthusiastischer Bewunderer: er verdankte dem fremden Künstler wesentliche Fingerzeige für das Studium. Der Trieb, sein Talent in möglichster Vollendung auszubilden, war indessen noch nicht gestillt. Er begab sich daher zu Baillot nach Paris.

Sein dortiger Aufenthalt wurde jedoch durch die Berufung in die Wiener Hofcapelle abgekürzt. Slawjk erregte durch seine Leistungen die lebhafteste Theilnahme Aller die ihn hörten, nicht nur im Publikum sondern auch in Künstlerkreisen. Chopin, der ihm ein warmes Interesse widmete, nannte ihn den zweiten Paganini. Es scheint also, daß er der virtuosen Richtung angehörte. Leider vernichtete der Tod nur zu schnell die Hoffnungen, welche die Freunde auf seine reifere Wirksamkeit setzten, denn er starb bereits am 30. Mai 1833 in Pesth, wohin ihn eine kurz vorher unternommene Conzertreise geführt hatte.

Mehr als Lehrer denn als ausübender Künstler that sich Moritz Mildner, geb. 1812 in dem böhmischen Orte Turnitz hervor. Auch er verdankte seine musikalische Bildung der Prager Musikschule, an welcher er nach dem Tode seines Meisters Piris als Professor des Violinspieles wirkte. Zugleich war er Conzertmeister am Theater. Den 4. December 1865 erfolgte sein Tod.

Von seinen zahlreichen Schülern zeichneten sich vor allen Ferdinand Laub und Julius Grunewald aus. Der erstere wurde am 19. Januar 1832 zu Prag geboren. Sein Spiel ist durch eine glänzende, mit Bravour gehandhabte Technik ausgezeichnet. Laub war, nachdem er Prag verlassen, eine Zeitlang Conzertmeister in Weimar. Von 1856—63 gehörte er der königl. Capelle in Berlin als Kammervirtuos an. Dann lebte er in Wien, und seit dem Herbst 1866 fand er in Moskau einen seinem Talente angemessenen Wirkungskreis.

Julius Grunewald trat, nachdem er das Prager Conservatorium besucht, 1851 ins Orchester des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin, zu dessen Conzertmeister er 1854 gemacht wurde. Zwei Jahre später erfolgte seine Berufung als Conzertmeister nach Cöln. Hier starb er indessen bald in Folge einer abzehrenden Krankheit. Er galt für einen vorzüglichen Solospieler.

Raymund Dreyschock, jüngerer Bruder des bekannten Clavierspielers, geboren d. 20. August 1824 zu Zack in Böhmen, ist seit 1851 zweiter Conzertmeister im Orchester und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Leipzig.

Piris' Sohn, Theodor, geb. d. 13. April 1831, empfing die erste Ausbildung von seinem Vater und begab sich 1846 nach Paris,

um dort das Violinstudium bei Baillot fortzusetzen. 1850 wurde er nach Cöln berufen, um dort an der Seite Hartmann's als Concertmeister thätig zu sein. Nur einige Jahre bekleidete er dieses Amt, denn schon am 1. August 1856 erlag er einer tödtlichen Krankheit. Piris war ein sorgsam geschulter Geiger von virtuoser Richtung.

Erwähnt sei hier noch, daß Franz Gläser, geb. d. 19. April 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, gest. 29. August 1861 zu Copenhagen, aus der Piris'schen Schule hervorgegangen ist. Bekanntlich vertauschte er (1817) die Violine mit dem Dirigentenstab.

Es sind noch mehrere deutsche Violinspieler des gegenwärtigen Jahrhunderts zu nennen, die mit den eben betrachteten Schulen in keinem directen Zusammenhange stehen. Dieselben folgen hier in chronologischer Ordnung.

Franz Clement, nach Pohl's Angabe am 17. November 1780 in Wien geboren, studirte unter Anleitung seines Vaters und Kurweil's, Concertmeister beim Grafen Grapulwich, (auch Jarnowick wird als sein Lehrer genannt,) und galt als ein musikalisches Wunderkind. Frühzeitig begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Kunstreisen. Als elfjähriger Knabe kam er nach London. Haydn und Salomon dirigirten hier seine in den Jahren 1791—92 gegebenen Conzerte. Die Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 7, S. 242 und 500) enthält folgende Urtheile über ihn: „Der Violinspieler Clement spielte ein Rode'sches Violinconzert mit all' der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgängig an ihm bewundert und liebt; doch dürfte sein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Er überwindet die erstaunlichsten Schwierigkeiten mit einer ganz außerordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit". — „Clement ist ein Liebling des hiesigen Publikums und zwar mit vollem Rechte. Er spielt die Violine vortrefflich und ist in seiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freilich in seiner Art. Es ist nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende, eindringende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rode'sche*) und Viotti'sche Schule charakterisirt:

*) Der Berichterstatter wußte offenbar nicht, daß Rode aus der Viotti'schen Schule hervorgegangen war.

aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äußerst liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die C. unstreitig unter die vollendetsten Violinspieler stellt. Dabei hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten nur spielt und eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick verläßt".

Diesen letzteren Eigenschaften des Clement'schen Spieles entspricht vollkommen die Solostimme des Violinconzertes, welches Beethoven für denselben componirte, wie das in der kaiserl. Bibliothek zu Wien aufbewahrte Manuscript des fraglichen Kunstwerkes beweist. Dasselbe trägt die vom Meister herrührende eigenhändige Aufschrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Theatro à Vienne, dal L. v. Beethoven 1806". Clement genoß des Vorzuges, diese so bedeutende zu den Juwelen der Violinliteratur gehörende Tonschöpfung, die man eine Symphonie mit obligater Violine nennen könnte, am 23. December 1806 durch seinen Vortrag in die Öffentlichkeit einzuführen. Es ist offenbar, daß Beethoven die reiche, oft in hohen Lagen sich bewegende, höchst schwierige Figuration der Principalstimme mit besonderer Rücksicht auf Clement's Spielart setzte.

Clement huldigte keinesweges ausschließlich der gediegenen künstlerischen Richtung, sondern ließ sich nicht selten durch seine gewandte Technik zu virtuosen Extravaganzen hinreißen, die ihm lauten Tadel zuzogen. In einem Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahr 1820 (S. 206) heißt es hierauf bezüglich: „Handelte es sich in der Musik nur um flüchtige, wie immer gestaltete Unterhaltung, so möchte Herrn Clement's Phantasiren hingehen, denn er gab uns viele erstaunliche Schwierigkeiten, gelungen besiegt, manche neue, gute Passagen zum Besten, über welche man vieles andere, z. B. das Herabstimmen der G Saite um eine Quart, vergessen könnte. Aber die Kunst hat ihre Würde; wenn ihre Jünger selbst sie herabziehen, dann geht es auch mit raschen Schritten in allem abwärts. Das große Publikum ist eigentlich ein Kind, zu welchem die Künstler sich wie erwachsene Menschen verhalten. Giebt man dem Kinde gute Beispiele, führt man in dessen Gegenwart keine unverständigen Reden, so wird

das Knäbchen brav und gut gesittet; thut man das Gegentheil, so glaubt sich das Jungchen alles erlaubt, wird ungezogen und schlägt den Großen, der ihn zurecht weisen will, ins Gesicht .... Wehe thut es daher, wenn ein gebildeter Künstler, wie Herr C., dessen wahrhaft in jeder Hinsicht außerordentliche Gaben das Höchste, wenn er will, erreichen, vor das Publikum tritt, und statt Einen Gedanken zu fassen und auszuführen, nur einige Thematen fast ohne alle Verbindung vorführt, um endlich über den Schlußchor aus Blum's Rosenhütchen einige extemporirte Variationen zu spielen".

In Betreff der ungemeinen musikalischen Begabung Clement's berichtet Spohr, er habe von seinem Oratorium „das jüngste Gericht" nach dreimaligem Hören so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung desselben mehrere große Nummern daraus, „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben". Spohr ergänzt diese Thatsache durch folgende Mittheilung: „Man erzählte sich damals in Wien, daß Clement die Schöpfung von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber erschrocken war, weil er im ersten Augenblick glaubte, man habe ihm seine Partitur entwendet oder heimlich copirt. Er fand bei näherer Ansicht den Clavierauszug so getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchsicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte".

Clement war erster Conzertmeister beim Theater „an der Wien". Trotz dieser Stellung und seines außerordentlichen Talentes gerieth er während der letzten Lebensjahre in mißliche Umstände. Er starb am 3. Novbr. 1842 in Wien. Im Druck erschienen mehrere seiner Compositionen.

Heinrich August Matthäi, geb. den 30. October 1781 in Dresden, empfing hier seine erste musikalische Ausbildung, und wurde im Jahre 1803 neben Campagnoli als Solospieler beim Leipziger Gewandhausconzert angestellt. Zahlreiche Freunde und Gönner, die er sich dort bald durch seine künstlerischen und persönlichen Eigenschaften

erwarb, gewährten ihm die Mittel, für längere Zeit nach Paris zu gehen, um unter Kreutzer's Leitung seine Studien zu vollenden. 1806 kehrte er in seine Leipziger Stellung zurück. Das dortige rege Musikleben bereicherte er durch Begründung regelmäßiger Quartettabende, die 1809 ihren Anfang nahmen. 1817 trat er endlich als Conzertmeister an Campagnoli's Stelle, nachdem dieser dem von Neustrelitz an ihn ergangenen Rufe als Musikdirektor Folge geleistet hatte. Am 4. Novbr. 1835 starb er. Einige von ihm veröffentlichte Violincompositionen sind im Strome der Zeit spurlos untergegangen. Aus seiner Schule ging der Violinspieler Ulrich hervor, welcher eine Zeit lang dem Leipziger Gewandhausorchester angehörte, dann als Conzertmeister nach Magdeburg ging und gegenwärtig in gleicher Eigenschaft bei der Hofcapelle in Sondershausen wirkt.

Christian Urhan, geb. 16. Februar 1790 in Montjoie bei Aachen, erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater. Die Kaiserin Josephine, welche ihn 1805 hörte, nahm lebhaften Antheil an seinem Talent, und gewährte ihm die Mittel dasselbe in Paris weiter auszubilden. Er wurde dort namentlich Lesueur's Schüler in der Composition. Die Gelegenheit viele gute Künstler zu hören, förderte ihn auch im Violinspiel. Bald hatte er sich unter den pariser Geigern eine geachtete Stellung errungen. Mit besonderer Vorliebe widmete er sich nebenbei dem Studium der Viola d'amour, die er so geschickt zu behandeln wußte, daß Meyerbeer eigends für ihn das betreffende Solo in „Robert der Teufel" (Akt 1, Scene 1) componirte. Übrigens war er auch lange Zeit als Bratschist im Baillot'schen Quartett so wie im Opernorchester thätig. 1823 trat er indessen in dem letzteren zur ersten Violine hinüber, bei der er später als Solospieler beschäftigt war. Zu gleicher Zeit versah er den Organistendienst bei der Kirche S. Vincent de Paule. Von seinen Compositionen veröffentlichte er mehrere Kammermusikwerke.

Franz Pechatschek, der Sohn des zu Wildenschwert in Böhmen 1763 geborenen Violinspielers Pechatschek, welcher Orchesterdirektor am Kärnthnerthortheater zu Wien war und 1821 starb, gehörte zu den beliebtesten Geigern der Kaiserstadt im Anfange dieses Jahrhunderts. Er wurde 1795 in Wien geboren, war der Schüler

seines Vaters und trat frühzeitig sowohl in der Heimathstadt wie in Prag vor das Publikum. 1818 fand er Anstellung in der hannoverschen Capelle. Nachdem er sich während der Jahre 1824 und 25 in weiteren Kreisen, namentlich in Süddeutschland bekannt gemacht, wurde ihm 1827 die Conzertmeisterstelle in Karlsruhe übertragen. Er führte dies Amt bis zu seinem Todestage, 15. Septbr. 1840. Pechatschek vertrat als Violinspieler, wie aus seinen, jetzt veralteten Compositionen ersichtlich ist, die virtuose Richtung; namentlich wird die Keckheit und unfehlbare Sicherheit seiner Technik gerühmt.

Leopold Jansa, ursprünglich für die juristische Laufbahn bestimmt, wurde 1797 zu Wildenschwert in Böhmen geboren. Seit seiner Jugend trieb er das Violinspiel, in welchem ihm der Organist seines Heimathortes, Zizius, die erste Anleitung ertheilte. In Brünn fand er während des Schulbesuchs Gelegenheit, seine musikalischen Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und als er 1817 die Wiener Universität bezogen, ging er bald ganz zur Kunst über. Es wurde ihm nicht leicht, sich neben Mayseder und Böhm eine Stellung zu erringen, doch sein Fleiß förderte ihn so weit, daß er mit Erfolg öffentlich aufzutreten vermochte. Im Jahr 1823 entfernte er sich von Wien, um in die braunschweiger Capelle zu treten, doch schon ein Jahr später kehrte er nach Wien zurück, und fand dort Anstellung in der kaiserl. Capelle. 1834 wurde er Musikdirektor an der Universität. In der Öffentlichkeit war er hauptsächlich als Quartettspieler thätig. Seit einer Reihe von Jahren lebt er in London. Er begab sich dahin, weil er wegen seiner in der Themsestadt erfolgten Mitwirkung bei einem Conzert für die ungarischen Flüchtlinge aus der k. Capelle entlassen worden war. Auf sein Gesuch ist ihm jetzt vom Kaiser von Österreich ein Gnadengehalt bewilligt worden. Jansa hat eine beträchtliche Anzahl von Violincompositionen herausgegeben, die, dem leichteren Genre der Unterhaltungs- und Übungsmusik angehörend, bereits seit längerer Zeit durch modernere Erscheinungen in den Hintergrund gedrängt worden sind. Aus seiner Lehre ging die bekannte Violinvirtuosin

Wilhelmine, Maria Franziska Neruda, seit 1864 Gattin des k. schwedischen Hofcapellmeisters Ludwig Normann, hervor. Sie wurde am 21. März 1838 in Brünn geboren, und erhielt

die erste Anleitung auf der Geige von ihrem Vater Joseph Neruda, einem geschätzten Musiker der mährischen Hauptstadt. Hierauf wurde Jansa ihr Lehrer. Frühzeitig war das Talent der Künstlerin entwickelt, und auf ihren vielen Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Frankreich, Rußland, England und Holland führten, legte sie Zeugniß von ihrer vorzüglichen Leistungsfähigkeit ab. Seit ihrer Verheirathung wirkt sie hauptsächlich in ihrem Wohnorte Stockholm, nicht nur als Conzertistin, sondern seit 1867 auch als Lehrerin des Violinspiels bei der k. Musikakademie.

Als eine sehr bedeutende und ungemein begabte Künstlernatur ist Eduard Rietz, Bruder des hochverdienten Capellmeisters Julius Rietz in Dresden, geboren 1801 in Berlin zu bezeichnen. Der Vater, Johann, Friedrich Rietz, war k. Kammermusikus. Bei ihm erlernte er die Elemente des Violinspiels. Die höhere Ausbildung erhielt er durch Rode während dessen mehrjährigen berliner Aufenthalts. Rietz war nicht nur ein Violinspieler von gediegenster Richtung, der in seinen Leistungen vollendete technische Beherrschung mit geistvoller, tiefempfundener Darstellung zu vereinigen wußte, sondern auch ein vortrefflicher Tenorsänger und als solcher Mitglied der Singakademie. Ein Nervenleiden verhinderte ihn in seinen späteren Lebensjahren das Violinspiel regelmäßig fortzusetzen. Dies und das Bedürfniß nach unabhängigem künstlerischem Wirken gab Veranlassung zu seinem Ausscheiden aus dem k. Capellinstitut, welchem er bis 1824 angehörte. Einen neuen Wirkungskreis gründete er sich durch Stiftung einer, der Pflege des Orchesterspieles gewidmeten „philharmonischen Gesellschaft", deren Dirigent er war. Die Leistungen derselben hob er bald so weit, daß sie zur Mitwirkung bei den Aufführungen der Singakademie herangezogen werden konnte. Doch blieb ihm die Freude, seine Schöpfung gedeihen zu sehen, nicht lange gewährt, da er schon am 23. Januar 1832 an der Auszehrung starb.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, an den ihn Bande innigster Jugendfreundschaft knüpften, schrieb bei der Todesnachricht des für die Kunst zu früh Dahingeschiedenen aus Paris an seinen Vater: „Ich weiß erst seit gestern meinen unvergeßlichen Verlust. Es ist eine schöne, liebe Zeit meines Lebens und viele Hoffnungen da-

mit vorbei, und macht mich für immer weniger glücklich. Nun muß ich sehn, mir neue Pläne und neue Luftschlösser zu bauen; die vorigen sind verloren, denn er war immer mit hinein verflochten, und wie ich mir meine ganze Knabenzeit, und die darauf folgende, nie werde ohne ihn denken können, so dachte ich mir bis jetzt auch die Zukunft nicht anders. Daran muß ich mich nun gewöhnen; aber eben, daß ich an nichts denken kann, ohne eine Erinnerung an ihn, — daß ich nie Musik hören konnte, ohne das, und nichts schreiben, ohne an ihn dabei zu denken, — das macht mir den Lebensabschnitt doppelt fühlbar. Denn jetzt ist die vorige Zeit wirklich vergangen. Aber das verliere ich nicht allein, sondern einen Menschen, den ich liebte; hätte ich auch gar keinen Grund gehabt, oder alle Gründe verloren, so hätte ich ihn doch geliebt, ohne Grund, und er hatte mich auch lieb, und das Bewußtsein, daß solch ein Mensch sei, bei dem man ausruhen konnte, und der Einem zu Liebe lebte, und der nichts wollte, als eben blos dasselbe, das ist nun vorbei. Es ist der härteste Verlust, der mich bis jetzt hat treffen sollen, und ich werde ihn niemals vergessen.

„Das war meine gestrige Geburtstagsfeier. Schon wie ich am Dienstag Baillot hörte, und zu Hiller sagte, für mich spiele doch einmal nur Einer die Musik, die ich liebte, da stand schon L. neben mir, und wußte es, und gab mir den Brief nicht ......" Mendelssohn besiegelte seinerseits dies ihm über Alles so theure Freundschaftsverhältniß durch die Widmung des Streichoctett's, bekanntlich eines seiner schönsten Kammermusikstücke, an Rietz.

Ein begabter Schüler dieses Künstlers war Johann Rammers, geb. 12. Januar 1805 im oldenburgischen Städtchen Jever. Durch seinen Vater, den dortigen Stadtmusikus für den Künstlerberuf vorbereitet, begab er sich, nachdem ihn Rietz unterrichtet, noch nach Paris, um seine Studien zu vollenden. Er lebte als kaiserl. Kammermusikus lange in Petersburg, war aber in seinen letzten Lebensjahren meist auf Reisen. Am 28. Januar 1847 starb er in Haag.

Bernhard Molique, geb. zu Nürnberg am 7. October 1803, war der Schüler seines Vaters, damaligem Stadtmusikus in Nürnberg, und später Rovelli's Zögling. Auch Spohr's Anleitung genoß er im Jahre 1815 vorübergehend, wie dieser selbst berichtet: „In Nürn-

berg stellte sich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da M. sich seit jener Zeit durch fleißiges Studium meiner Violincompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher Schüler Spohr's nannte, so habe ich dieses Umstandes nachträglich erwähnt". 1817 wurde Molique der Münchner Hofcapelle einverleibt, zu deren Concertmeister er avancirte, als sein Lehrer Rovelli 1820 für immer nach Italien zurückkehrte. Sechs Jahre später übernahm der Künstler dasselbe Amt bei der Stuttgarter Hofcapelle. In dieser Stellung blieb er drei und zwanzig Jahre; dann nahm er seinen Wohnsitz in London, von wo er indessen 1866 wieder nach Deutschland zurückkehrte, um in der Heimath, angeblich nahe bei München, seinen Lebensabend in Ruhe zu beschließen.

Molique's Violincompositionen stehen bei vielen Fachmännern in großer Schätzung. Sie verdienen dieselbe, da sie, abgesehen von ihrer Brauchbarkeit für's technische Studium eine tüchtige, solide Gestaltung zeigen. Wenn sie nicht allgemeinere Verbreitung gefunden haben, so liegt dies nicht allein an ihrer Schwierigkeit, die häufig von ganz eigenthümlicher Art ist, sondern zugleich daran, daß es ihnen an origineller Kraft, Wärme der Empfindung und sinnlich schönem Reiz mangelt. Als Violinspieler zeichnete sich Molique durch eine ungemeine Beherrschung des Griffbrettes so wie des Bogens aus.

Franz Schubert, geb. am 22. Juli 1808 zu Dresden, war Schüler Antonio Rolla's, und trat am 1. Mai 1823 in die Dresdner Hofcapelle. Von 1831—33 lebte er in Paris, um unter Lafont's Leitung seine Studien zu vervollständigen. Nach Dresden zurückgekehrt, war er als „Hofconzertist" in der Capelle thätig. 1837 wurde er zum Viceconzertmeister ernannt. Seit 1861 bekleidet er die erste Conzertmeisterstelle, der er noch gegenwärtig mit Rüstigkeit vorsteht. Er hat mannichfache Violincompositionen veröffentlicht.

Leopold, Alexander Ganz, geb. 28. November 1810 in Mainz, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, sodann bei seinem Bruder Adolph, ehemaligem Hess. Hofcapellmeister, und bei Spohr's Schüler Fritz Bärwolf. 1827 wurde er Mitglied der Berliner Ca-

pelle und 1840 an Seidler's Stelle Conzertmeister, nachdem er 1836 bereits den Titel dieses Amtes erhalten hatte.

Louis Eller, geb. 1819, nach anderer Angabe 1820 in Gratz, spielte als 9jähriger Knabe bereits öffentlich und machte sich durch sein Auftreten in Wien (1836) zuerst bekannt. 1844 ließ er sich mit Auszeichnung in Paris hören. Er war ein sehr begabter Geiger von virtuoser Richtung und vielfach auf Reisen, doch hinderte ihn ein Brustleiden sich unausgesetzt seinem Beruf als Conzertist zu widmen. Er starb 1862 zu Pau in Südfrankreich.

Die Gebrüder Ernst und Eduard Eichhorn, machten in den dreißiger Jahren als Wunderkinder Aufsehn, verschwanden aber bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit. Sie fanden Engagement in der Coburg-Gothaischen Hofcapelle. Der ältere, vorzugsweise begabte Bruder, geb. 30. April 1822, starb in Coburg am 16. Juni 1844, der jüngere, geb. 17. October 1823, lebt noch, ohne indeß die Hoffnungen erfüllt zu haben, die er als Knabe erregte.

Paul, Carl Wipplinger, geb. d. 7. Juli 1824 in Halle a. d. Saale, war Zögling des ehemaligen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Bremer Conzertmeisters G. Schmidt und des Violinspielers Frd. Sturm. 1844 fand er im Aachner Orchester Anstellung als Conzertmeister. Während seines dortigen Wirkens studirte er eine Zeitlang bei Theodor Piris in Cöln. Seit 1860 ist er Conzertmeister am Casseler Hoftheater.

Ein vorzüglicher Violinspieler der Gegenwart ist Joh. Christian Lauterbach, geb. 24. Juli 1832 in Culmbach, dessen harmonisch abgerundete Leistungen sich durch höchst saubere Technik, maaßvoll schöne Tonbehandlung, große Delikatesse und anmuthigen Vortrag hervorthun. Er war ursprünglich nicht zum Künstlerberuf bestimmt, und entschied sich für denselben erst, als sein musikalisches Talent zum Durchbruch gekommen war. Dies geschah in Würzburg, wo Lauterbach seit 1839 die Stadtschule, dann aber das Gymnasium besuchte. Den Musikunterricht empfing er im Würzburger Musikinstitut von Fröhlich und J. Brasch. Der Erstgenannte leitete speciell seine Violinübungen. Doch blieb Lauterbach hier hauptsächlich auf seine eigene Kraft angewiesen, da Fröhlich keine ausreichende Kenntniß der

Violintechnik besaß. 1850 wandte der Künstler sich nach Brüssel, hatte de Beriot für eine kurze Zeit zum Lehrmeister, erwarb 1851 bei dem Concurs am Conservatorium den Ehrenpreis und übernahm dann an der ebenerwähnten Anstalt eine Stelle als Lehrer des Violinspiels. Nach Jahresfrist bereiste er Belgien, Holland und einzelne Theile von Deutschland. Dann begab er sich nach München. Hier fand er als Conzertmeister bei der Hofcapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule einen Wirkungskreis. Er verließ denselben 1861 in Folge seiner Berufung als Conzertmeister der Dresdner Capelle. Seit dieser Zeit hat er sich sowohl im Vaterlande, wie über dasselbe hinaus, als Solo- und Quartettspieler einen bedeutenden und wohlverdienten Ruf erworben.

Endlich haben wir in Jean Becker, geb. 1836 zu Mannheim einen ausgezeichneten Künstler unserer Tage zu nennen. Die erste Anleitung im Violinspiel übernahm sein Vater; dann widmeten sich zwei Mitglieder des Mannheimer Orchesters, Hildebrand und Hartmann, seiner Ausbildung. Das Meiste und Wesentlichste seiner Herrschaft auf der Geige verdankt er aber dem aus der belgischen Schule hervorgegangenen Violinisten Kettenus, welcher Conzertmeister in Mannheim war. Denn wenn Becker später auch noch in Paris einige Alard'sche Saloncompositionen unter Anleitung ihres Autors studirte, so blieb doch fortdauernd und hauptsächlich die treffliche Lehre Kettenus', wie er selbst bekennt, in ihm thätig und wirksam. Den theoretischen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren ließ sich Becker bereits in seiner Vaterstadt als Conzertspieler hören. Er erweckte schon damals durch seine Leistungen so großen Antheil, daß man ihn durch die Verleihung einer Mozartmedaille auszeichnete. Nachdem er seinen Cursus bei Kettenus beendet, lebte er einige Zeit in Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung als Amtsnachfolger seines Lehrers beim Mannheimer Orchester abgebrochen. Eine besondere Anerkennung seines Talentes wurde ihm während seines Wirkens als Conzertmeister in seiner Vaterstadt durch die Großherzogin Stephanie von Baden zu Theil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuosen verlieh.

Im Jahre 1859 gab Becker seinen Mannheimer Wirkungskreis

auf. Es verlangte ihn hinaus in die Weite. Er wandte sich zunächst wieder nach Paris, ließ sich dort mit bedeutendem Erfolg in drei eigenen Conzerten hören, und besuchte dann in Folge besonderer Einladung London, um in den „Monday popular concerts" aufzutreten. Anfangs 1860 erschien er von Neuem in Paris. Von dort begab er sich nach Deutschland, und ließ sich namentlich in Cassel, Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Conzertmeister bei der alten „Philharmonic Society" rief ihn hierauf für eine Saison nach London. Seit dieser Zeit besuchte er fast alle europäischen Länder.

In jugendlichen Jahren vertrat Becker, wie es so häufig bei Solospielern der Fall ist, vorzugsweise die virtuose Richtung, in der er bei seiner natürlichen Anlage, technische Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weise excellirte. Doch mit dem Beginn des reiferen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernste und Gediegene. Aus Überzeugung und innerem Bedürfniß strebte er danach, ein Interpret der wahren, echten Kunst zu werden, und fortan wandte er seine Kräfte ausschließlich dem Schönen, Edeln zu. Um diese seine rühmlichen Gesinnungen nicht nur als Solist sondern auch als guter Musiker zu bethätigen, war er beflissen, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er Gelegenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri für die zweite Violine und Bratsche, so wie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmacher's, des allbekannten Cellomeisters. Diese jungen, strebsamen Männer wußte er in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck so zu begeistern, daß bald ein Ensemble hergestellt war, welches den höchsten Anforderungen eines fein durchgebildeten und einheitlich vollendeten Zusammenspiels entsprach. Nun verließen die Künstler Florenz, um sich auch auswärts Anerkennung und Ansehn zu erwerben. Überall wo das in seiner Art unübertroffene und in manchen Beziehungen vielleicht sogar unerreichte „Florentiner Quartett" auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte es ungetheilten, warmen Enthusiasmus. So hat denn Becker sein schönes Ziel zur eigenen Ehre und Genugthuung erreicht, und es bleibt nur

zu wünschen, daß er einen, seinen Fähigkeiten und Leistungen entsprechenden Wirkungskreis zur allgemeinsten Bethätigung seines trefflichen Strebens so wie zum Gewinne für die Kunst demnächst finden möge.

VI. Frankreich und die Niederlande.

Im Gegensatz zu dem bekannten Theorem, daß das Gedeihen der Kunst der Segnungen des Friedens bedürfe, hatte sich das französische Violinspiel unter den unheilvollen Schrecknissen des Revolutionsdrama's bis zur Vollblüthe entwickelt. Die Leistungen der pariser Instrumentalmusik waren dagegen nicht zurückgeblieben. Sie nahmen vielmehr bereits während der letzten Jahre der bourbonischen Herrschaft einen ungemein schnellen Aufschwung. Paris war inzwischen der Sammelplatz hervorragender künstlerischer Persönlichkeiten geworden, deren Wirken dem dortigen Musikleben zum wesentlichen Vortheil gereichte, und außerdem gewann man bald im Conservatorium ein Institut, welches für die Pflege der Kunst feste Stützpunkte bot. War auch das holde Spiel der Töne zeitweilig vor dem Terrorismus der beispiellosen Säbelherrschaft verstummt, die einmal im Zuge begriffene Entwickelung der pariser Musikzustände konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Freilich sahen sich die Schützer, Beförderer und Pfleglinge der Kunst bei ihren Bestrebungen mehr denn je auf die eigene Kraft angewiesen. Die Regierung der Republik und des ersten Kaiserreichs, erschreckend groß im Dienste des Mars, kehrte dem Altar Apollo's den Rücken zu. Buonaparte kannte, was er auch, ohne es zu wollen, für die Erweckung der Geister gethan, keine andere Leidenschaft, als die Befriedigung seiner unersättlichen und zügellosen Herrschsucht. Was konnte auch die Tonkunst von einem Manne erwarten, der die jährliche Staatssubvention des Conservatoriums von 150,000 auf 50,000 Livres reducirte*), und dessen Musikinteresse sich auf Reveillen

---

*) Reichardt's vertraute Briefe aus Paris, Bd. 2, 99 ff.

und Siegesfanfaren beschränkte? Und doch kam das pariser Musikleben unter seiner Militairdiktatur zur Geltung, Göthe's Wort bekräftigend: „Die Kunst kann niemand fördern als der Meister. Gönner fördern den Künstler, das ist recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunst gefördert".

Als Reichardt sich von 1802—1803 in Paris aufhielt, berichtete er in seinen vertr. Briefen (Bd. 1, 504): „Einen sehr großen Genuß hat mir am letzten Sonnabend das erste Conzert de la rue Clery, durch die vollkommenste Ausübung zweier Haydnischer Symphonien gewährt. Ich konnte nur wiederholen, was ich vor 17 Jahren schon von dem damaligen vortrefflichen Concert d'amateurs sagte: Haydn muß durchaus nach Paris kommen, um die ganze Vortrefflichkeit seiner Symphonien kennen zu lernen. Nirgend kann er sie so gut zu hören bekommen". Daß diese Kundgebung in jeder Beziehung übertrieben war, ergiebt sich ganz unzweifelhaft aus einem andern Bericht Reichardt's (Bd. 2, 31 ff.), in welchem er sein voriges, absolut lobendes Urtheil bedeutend einschränkt, indem er sagt: „Das zweite Conzert Clery hat sich wieder durch die vollkommenste Execution zweier Haydn'schen Symphonien ausgezeichnet. Bei einer hab ich indeß doch meinen Ärger gehabt. In dem engen Saal, der für das große Orchester schon zu eng ist, um welches nach allen Seiten eine Menge Zuhörer dicht herum sitzen müssen, hatten sie zu einer Symphonie (es kann nur die sogenannte Militairsymphonie gewesen sein,) unaussprechlich starke Janitscharenmusik mit mächtigen Becken und Triangeln und Pauken und Trompeten, und einer ungeheuern großen Trommel, die sie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit sie so recht durch den Saal schallen sollte, und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinschlug. Und das gefiel allen ganz unaussprechlich; besonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitscharenmusik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufschrieen und sich die Hände wund klatschten....... Ich habe über die, übrigens vortreffliche, Execution eine Bemerkung gemacht, die einen nationalen Charakterzug betrifft. Dieses Orchester, das aus den vorzüglichsten Tonkünstlern von Paris und einigen ganz ausgezeichneten Dilettanten besteht, hat das vollkommenste Fortissime und das eben so vollkommene Pianissimo in seiner Gewalt, aber die

Mitteltinten fehlen. (Ein großer Mangel freilich!) Man hört lange, feurige und schwierige Tiraden mit Kraft und Keckheit ausführen, als sollte der ganze Saal auseinander reißen; und dann wieder ganz angenehm schmeichelnde Sätze mit unübertreffbarer Zartheit und Feinheit, wie Ein Hauch hinwehen. Aber man wird nichts mit der Ruhe und gehaltenen Fülle', aus der eine Art von stiller Größe hervorgeht, vortragen hören, wie man es wohl von unsern besten Orchestern zu hören bekömmt, die ihrerseits aber auch wieder nie bis zu jener Energie und alles hinreißenden Kraft gelangen. Auch das süße einschmeichelnde, hab' ich nie von einem andern ganzen Orchester mit der Übereinstimmung und Zartheit hervorbringen hören, wie hier; aber dafür haben mir diese noch nichts mit den steigenden und fallenden Nüancen, mit den sprechenden, rührenden Accenten vorgetragen, die, durch ihre naive Wahrheit, mich in Haydn'schen einfachen Andante-Sätzen und großen Adagio's schon oft bis zu Thränen gerührt haben. Die absichtlich zum Contrast hingestellten starken Züge, die die meisten sentimentalen (?) Haydn'schen Sätze zu humoristischen machen (als ob der Humor nicht eine Hauptseite der Haydn'schen Instrumentalmusik wäre! ?) wurde in solchen Stücken mit dem höchsten Nachdruck herausgehoben. Vor allen aber die frappanten, einzelnen Noten, und die, auch den Haydn'schen Sätzen, eingemischten baroken, oft komischen Züge werden höchst bedeutend und kräftig vorgetragen".

Während das pariser Orchesterspiel sich zu höherer künstlerischer Bedeutung erhoben hatte, blieb der Kunstgesang, wie ehedem auf einem niedrigen Standpunkte. Auch hierüber macht Reichardt Bemerkungen. Er sagt in seinen vertrauten Briefen (Bd. 2. S. 221): „Nimmermehr sollte man es glauben, daß in einer Stadt, wie Paris, so wenig guter Gesang angetroffen werden sollte. Nicht einmal ein gutes Chor können sie zusammenbringen" .....; und an einer andern Stelle: „Auffallend bleibt es allemal, daß ein solches Theater, wie die pariser große Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekostet hat und noch kostet, seit zwanzig Jahren nur Eine wirklich schöne Stimme hatte; und dieser Eine Mann mit der schönen Stimme (es war der Tenorist Lays oder Lais) ist aus dem südlichsten Frankreich". Diese Erscheinung bringt Reichardt, nachdem er dafür einige bekannte Gründe

angegeben, mit „dem auffallenden Mangel der Franzosen an zartem Gehörsinn" in Verbindung. Er bemerkt hierüber: „Das widrigste Geräusch im gemeinen Leben, ja selbst im Schauspiele, das unser einen zur Verzweiflung bringen könnte, bemerken sie kaum. In der Musik lieben sie vor allem das Geräuschvolle; der Componist kann ihnen nicht Trompeten und Pauken genug anbringen; das forte kann ihnen nicht leicht fortissime genug seyn, und in jeder Art von Musik scheinen sie nur das äußerst Contrastirende ganz zu sentiren. Ihre Instrumentalmusik kennt fast kein forte und piano, sondern nur das fortissime und pianissimo; sie beklatschen diese Contraste, und vielleicht nur diese in den allerverschiedensten Musiken und Vortragsweisen. Jene können und müssen sich in der schlechtesten, wie in der besten Musik, im vollkommensten, wie im erbärmlichsten Vortrage finden; und so hört man sie auch wirklich die allerdisparatesten Sachen mit gleicher Wuth beklatschen. Mode und Vorurtheil, die hier freilich mehr, als irgendwo in der Welt, herrschen, können dies nicht allein bewirken. Gar rechtliche (!), denkende und fühlende Menschen, beklatschen die trockensten, sang- und klanglosen Sachen in manchem genielosen Machwerke alter und neuer Franzosen mit derselben Freude, mit der sie einen schönen italienischen Gesang in einer Oper von Cimarosa oder Paisiello beklatschen, so bald die Sänger nur wissen, schwarz und weiß, stark und leise, klüglich neben einander zu stellen. Selbst ihr bester, ihr einziger Sänger hat, um sicher am Ende beklatscht zu werden, dieselbe kindische Schlußmanier aller angenommen, gegen das Ende fast unhörbar, wie eine Turteltaube, in sich hinein zu singen, um die letzten Schlußnoten mit voller Kraft der Stimme herauszuschreien".

Die von Reichardt angeführten Thatsachen sind charakteristisch, doch können sie nicht durch den „Mangel des zarten Gehörsinnes" erklärt werden, der den Franzosen keineswegs schlechthin vorzuwerfen ist. Sie hören, im Gegentheil vortrefflich, wenngleich auf andere Weise wie die Deutschen. Ihre Freude am Geräuschvollen ist vielmehr Temperamentssache. Der geistreiche Tocqueville *) schildert seine

---

*) S. Alexis de Tocqueville's Werk: L'ancien régime et la Revolution. Paris 1856.

Nation treffend, indem er von ihr sagt, sie sei „apte à tout, mais n'excellant que dans la guerre; adorateur du hasard, de la force, de l'éclat et du bruit, plus que de la vraie gloire". In diesem Selbstbekenntniß ist der Schlüssel zu allen den Franzosen eigenen Vorzügen und Schwächen gegeben. Auch die eigenthümliche Art ihrer Kunstübung läßt sich daraus zwangslos erklären. Als Verehrer des äußeren Erfolgs, des Glanzes und des Geräuschvollen, Lärmenden entscheiden sie sich mit Vorliebe für den Effekt à tout prix, ohne viel nach Kunstprincipien zu fragen. Diese Neigung zu heftigen, unvermittelten Contrasten, und bestechenden Wirkungen wird durch ihr lebhaftes Temperament begünstigt. Hierin ist es auch offenbar begründet, warum Beethoven's Instrumentalmusik vor allen andern deutschen Meistern so leicht bei ihnen Eingang gefunden hat. Nicht die geistige Größe, nicht die Tiefe seines Empfindens, noch der kühne Flug seiner unbegrenzten Phantasie hat sie zunächst ergriffen, sondern ohne Frage das Frappante seiner schroffen Gegensätze, die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Starkem, Gewaltigem und Zartem, Lieblichem. Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage; er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen, und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Überraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante, geschmeidige Glätte und in Betreff des Ausdruckes eben so sehr für das süßlich parfümirte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies Alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere kennzeichnet. Die gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse, wodurch die Leistungen der Hauptträger dieser Schule hervorragten, war eine vorübergehende, dem unwiderstehlichen Einflusse Viotti's entsprungene Erscheinung. Sobald die folgende Generation den Schauplatz der Thätigkeit betreten hatte, machten sich mehr und mehr die Eigenthümlichkeiten des französischen Nationalgeistes geltend, und keineswegs zum Vortheil der Sache.

Bereits Lafont, Kreutzer's bester und berühmtester Schüler, legte

hiervon Zeugniß ab, wie mit Sicherheit aus einem Berichte Spohr's zu entnehmen ist. Der deutsche Meister sagt von dem Künstler: „Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände, und sich das, der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er dabei doch ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet, und deren Effekt erhöhet. Daß Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4—6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe".

Charles Philippe Lafont, geb. d. 1. Decbr. 1781, in Paris, nahm folgenden Bildungsgang. Anfangs war er der Schüler seiner Mutter, einer geborenen Berthaume, die selbst Violine spielte. Dann empfing er den Unterricht seines Onkels Berthaume*). Diesen begleitete er 1792 auf dessen Reise in Deutschland. Er war damals bereits so weit vorgeschritten, daß er in Hamburg und Lübeck mit ungewöhnlichem Erfolg als Solospieler auftreten konnte. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er für zwei Jahre Kreutzer's Zögling. Gleichzeitig

*) S. d. S. 257.

empfing er theoretische Unterweisung von Ravoigille l'ainé und Berton. Eine Zeit lang genoß er auch Rode's Anleitung im Violinspiel. Daneben war er im Gesange wohlgeübt, und trat sogar als Sänger während der Jahre 1805 und 1806 in den Conzerten der Oper und des Théâtre Olympique auf. 1806 begab er sich nach Petersburg, um dort an Rode's Platz zu treten. Seit 1815 bekleidete er die Stellung eines ersten Violinisten bei der Kammermusik Louis XVIII. Einen großen Theil seines Lebens brachte Lafont auf Kunstreisen zu. 1801 war er in Belgien, während der Jahre 1806—1808 in Deutschland, Holland, den Niederlanden, Italien und England, 1812 abermals in Italien, 1831 wiederum in Deutschland (in Gemeinschaft mit Henry Herz), 1833 in Holland, im Sommer 38 in Frankreich. Seine letzte Conzerttour, für die er sich von Neuem mit dem ebengenannten Clavierspieler vereinigt hatte, brachte ihm den Tod. Er starb am 14. August 1839 zwischen Bagnères de Bigorre und Tarbes beim Umstürzen der Diligence, auf welcher er sich befand.

Die virtuose Richtung Lafont's ist aus seinen gedruckten Violin-Compositionen ersichtlich; sie bestehen in 7 Conzerten, und einer bedeutenden Anzahl von Fantasien und Airs variés, unter denen sich etwa 20 gemeinschaftlich von ihm mit Kalkbrenner, Herz u. a. Pianisten gesetzte Duos für Clavier und Violine befinden. Außerdem schrieb er an 200 Romanzen und 2 Opern.

Als drei andere bemerkenswerthe Schüler Kreutzer's sind die Franzosen Vidal, Peyreville und Fontaine zu nennen. Der erstere, mit Vornamen Jean Joseph, geb. 1789 zu Sorèze, wurde 1805 Eleve des Conservatoriums. Seit 1810 glänzte er als Solist in pariser Conzerten. Später war er beinahe 20 Jahre hindurch als zweiter Geiger bei Baillot's Quartett betheiligt. Vorzugsweise fand er Schätzung als Lehrer seines Instrumentes.

Jean, Marie, Becquié de Peyreville, geb. 1797 zu Toulouse, trat am 20. October 1820 ins pariser Conservatorium und war dort Rudolph Kreutzer's, später August Kreutzer's Schüler. Er gehörte nacheinander mehreren pariser Opernorchestern an. Auch veröffentlichte er verschiedene Compositionen für sein Instrument.

Antoine, Nicolas Marie Fontaine, geb. 1785 in Paris

erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Musiker bei der Oper. Dann übergab man ihn der Leitung Kreutzer's, nachdem er durch dessen Schüler Lafont einen vorbereitenden Cursus empfangen hatte. Sein Eintritt ins Conservatorium erfolgte 1806. Im theoretischen Studium wurde er durch Catel, Daussoigne und Reicha unterwiesen. Nachdem er das Conservatorium verlassen hatte, war er etwa 10 Jahre lang auf Reisen in Frankreich, Belgien und den Rheinlanden. Seit 1825 lebte er unausgesetzt in Paris. Eine Stellung, die ihm als Soloviolinist bei der Privatcapelle Karl's X. zu Theil wurde, verlor er infolge der Julirevolution. Im Druck erschienen von ihm 3 Conzerte, Airs variés, Rondo's, Fantasien, Duo's, Serenaden &c., — Compositionen, die auf das Tagesbedürfniß und den Geschmack der Mode berechnet waren.

Fontaine nahm nicht nur die Lehre Kreutzer's in sich auf, sondern wurde auch durch Baillot beeinflußt, bei dem er eine Zeit lang studirte. Dieser Meister zählte außerdem unter den Franzosen an beachtenswerthen Künstlern zu seinen Schülern Guérin, Habeneck und Mazas.

Guérin ainé, geb. zu Versailles 1779, trat 1796 ins Conservatorium, war an demselben nach seiner Ausbildung lange Zeit Hilfslehrer und dann auch wirklicher Professor des Violinspiels in der vorbereitenden Classe. Überdies gehörte er der ersten Violine bei der großen Oper und den Conservatoireconzerten an.

Große Wichtigkeit für das pariser Musikleben erlangte François Antoine Habeneck: er war die Seele der Conservatoireconzerte zu Paris, deren Ruhm durch ihn begründet wurde. Den Ursprung derselben darf man auf die von den Zöglingen des Conservatoriums seit Anfang dieses Jahrhunderts veranstalteten Orchesterproduktionen zurückführen, welche regelmäßig Sonntags Mittag von 1—4 Uhr stattfanden. Die Mitwirkenden bestanden nur aus Schülern der Anstalt, und die Direktion wechselte von Jahr zu Jahr unter denjenigen Eleven ab, welche bei dem Concurs mit dem ersten Preise gekrönt worden waren. Habeneck, der diese Auszeichnung genossen hatte, übernahm 1806 die Leitung seiner Mitschüler in den Conzerten. Sein Direktionstalent machte sich aber sofort mit solcher Überlegenheit geltend,

daß er ohne Unterbrechung bis 1815 an seinem Platze blieb. In diesem Jahre erfolgte beim Einmarsche der Alliirten in Paris die Sistirung des Conservatoriums und damit auch der fraglichen Conzerte. Während der langen Pause, welche demnächst für die letzteren eintrat, dirigirte Habeneck die Aufführungen im Concert spirituel, in denen er namentlich die Orchesterwerke Beethoven's, dessen erste Symphonie von ihm schon im Conservatorium einstudirt worden war, beim pariser Publikum einführte. Lange Zeit fanden mit Ausnahme Mehul's, der Beethoven's Bedeutung sofort erkannte, weder die Musiker noch das Publikum Geschmack an diesen Tondichtungen. Die Sinfonia eroica erregte sogar, wie Schindler in seiner Beethovenbiographie berichtet, bei der ersten Probe (1815) das Gelächter der Mitwirkenden, die nur mit Mühe zu überreden waren, das Werk ganz durchzuspielen. „Somit", bemerkt Schindler, „war der sämmtlichen Beethoven'schen Musik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, selbst auch noch wenig Einsicht in die Sache gehabt zu haben schien, so mußten alle weiteren Versuche, zunächst nur in einer kleinen Schaar von Künstlern Geschmack für diese Musik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeschrittenen Bildung abgewartet werden, wenn es wieder zu wagen sei, diese Versuche zu erneuern. . . . . Jahre vergingen, daß der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geschah, daß man irgend einen Satz aus einer seiner Symphonien als Lückenbüßer genommen, so wurde aus Unverstand nur heilloser Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus seiner Musik dort mache".

Endlich wagte man sich an die Cmoll-Symphonie, und durch dieses Werk wurde allmählig ein Interesse für Beethoven's Instrumentalmusik angebahnt. Nun wunderte man sich sehr, daß die drei ersten Symphonien des Meisters, auf die sich die Bekanntschaft mit Beethoven in Paris bisher beschränkt hatte, so gänzlich mißverstanden worden waren. Mehr und mehr machte man sich mit diesen Schätzen vertraut, und der Antheil der tonangebenden Musiker, unter denen sich auch Cherubini befand, wurde so mächtig daran, daß man beschloß ein neues Conzertinstitut zu begründen, in dem neben anerkannten

Meisterwerken der Instrumental- und Vocalmusik, vorzugsweise Beethoven's Orchestercompositionen zur Darstellung gebracht werden sollten. So entstanden die berühmten Conservatoireconzerte, welche im Januar 1828 ihren Anfang nahmen. Cherubini wurde Präsident des Unternehmens, Habeneck Vicepräsident und zugleich artistischer Direktor. Den Kern des Orchesters bildete eine Elite der pariser Instrumentalisten, welcher sich sogenannte Aspiranten, meist Zöglinge des Conservatoriums anreihten. Das Streichquartett war bei der Eröffnung inclusive des Conzertmeisters Baillot im Ganzen mit 30 Violinen, 10 Bratschen, 13 Violoncellen und 11 Contrabässen besetzt. Schindler bezeichnet die Leistungen dieses Orchesters in Beethoven's Symphonien als das Vollendetste, was er überhaupt jemals gehört, obwohl er es seiner stets streitlustigen Rechthaberei und eiteln Selbstüberschätzung gemäß an tadelnden Bemerkungen auch hier nicht fehlen läßt. Wie dem auch sei, man darf annehmen, daß die Conservatoireconzerte unter Habeneck's Leitung im gewissenhaften und sorgsam abgerundeten Zusammenspiel ganz Außerordentliches geleistet haben. Freilich wurde bei dem Studium der aufzuführenden Werke dieselbe Methode befolgt, welche das von Spohr geschilderte Verfahren der dortigen Solospieler charakterisirt. Zum Einüben der neunten Symphonie z. B. brauchte man, wie Schindler mittheilt, nicht weniger als zwei volle Jahre. Also auch hier die virtuose Richtung! Daß die Conservatoireconzerte sich übrigens nach Habeneck's Tode nicht mehr auf ihrer Höhe zu erhalten vermochten, gesteht selbst Fétis zu, der in zarter Andeutung von ihnen bemerkt: „Heute ist dieses Orchester weniger jugendlich, aber es ist unvergleichlich durch Delikatesse und Vollendung", — das letztere natürlich nach französischen Begriffen. Bestechlich ist es allerdings für die Mehrzahl selbst musikalisch gebildeter Hörer, von dem Mechanismus eines großen, vollzähligen Orchesters den Eindruck zu empfangen, als ob gleichsam nur Einer spiele. Inwieweit aber eine Leistung dem Ideal des Darzustellenden gerecht wird, bleibt dabei immer noch eine offene Frage, die kaum zu Gunsten des französischen Orchesterspiels zu entscheiden sein dürfte.

Habeneck, von deutscher Abkunft, war der Sohn eines Mannheimer Musikers, der in der Capelle eines französischen Regimentes

diente, und wurde am 1. Juni 1781 zu Mézières, einem Orte im Ardennen-Departement geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt er von seinem Vater, dann übte er mehrere Jahre lang in Brest, wohin sein Vater gezogen war, das Instrument ohne irgend eine Beihülfe, und versuchte sich auch in der Composition. Nach Ablauf des zwanzigsten Lebensjahres betrat Habeneck Paris, um die dortige Musikschule zu besuchen. Bald zeichnete er sich als Violinist so sehr vor seinen Mitschülern aus, daß er zum Repetitor der Classe seines Lehrmeisters Baillot erwählt wurde. Durch die Gunst der Kaiserin Josefine wurde ihm ein Jahrgeld von 1200 Franks zu Theil; im Übrigen gewann er seine Subsistenzmittel durch die Mitwirkung im Orchester der Opera comique. Diese Stellung vertauschte er aber bald mit einer andern an der großen Oper, bei der er an Kreutzer's und Persuis' Stelle als erster Violinist wirkte. Von 1821 bis 1824 dirigirte er die große Oper. Hierauf wurde er Generalinspector des Conservatoriums und Lehrer des Violinspiels an derselben Anstalt. Auch war er seit 1830 erster Violinist der königl. Capelle. Spohr bemerkt über seine Leistungen: „Er ist ein brillanter Geiger, der viel Noten in großer Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh". Die von ihm vorhandenen Compositionen sind ohne Bedeutung.

Zwei jüngere Brüder Habeneck's, Joseph, geb. 1. April 1785 und Corentin, geb. 1787 zu Quimper, zeichneten sich gleichfalls als Violinspieler aus. Beide besuchten das pariser Conservatorium. Joseph trat 1808 ins Orchester der Opera comique und war dessen Chef von 1819—1837. Corentin gehörte seit 1814 dem Orchester der großen Oper an, aus welchem er infolge eines Streites mit der Direktion 1837 entlassen wurde. Seine Mitgliedschaft in der k. Capelle verlor er durch die Julirevolution.

Unter Habeneck's (des älteren) Schülern französischer Nationalität sind zu nennen Cuvillon und Sainton.

Jean, Baptiste, Philémon de Cuvillon, aus einem altadligen Geschlecht abstammend, geb. in Dünkirchen am 13. Mai 1809, war auf der pariser Musikschule, in welche er am 30. Januar 1824 aufgenommen wurde, der Zögling Habeneck's und Reicha's. Eine

Zeitlang scheint er über die Wahl seines Lebensberufes unentschieden gewesen zu sein, denn er trieb auch das juristische Studium auf der pariser Universität, und brachte es bis zum Licentiaten. Später ging er aber ganz zur Kunst über, war von 1843—1848 Hilfslehrer bei der Habeneck'schen Classe des Violinspiels, und fand einen Wirkungskreis als erster Geiger in den Conservatoriumsconzerten so wie in der kaiserl. Capelle. Er wird zu den besten Violinisten der jüngeren französischen Schule gerechnet. Es sind einige Violincompositionen von ihm vorhanden.

Prosper, Philippe, Catherine Sainton, geb. in Toulouse am 5. Juni 1813, war seit dem 20. December 1831 Habeneck's Schüler auf dem pariser Conservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat er für kurze Zeit ins Opernorchester, dann lebte er auf Kunstreisen, die ihn nach Oberitalien, Süddeutschland, Rußland und den skandinavischen Ländern führten. Hierauf gehörte er wieder dem pariser Opernorchester an. Endlich begab er sich nach London. Er wirkt hier an der Spitze des Orchesters beim Covent-Garden-Theater. Sein Spiel soll sich bei nicht eben voluminösem Ton, durch Sauberkeit, Geschmeidigkeit und Geschmack hervorthun. Sainton veröffentlichte mehrere Saloncompositionen.

Nur bis zu einem gewissen Grade ist der berühmte Violinvirtuose Delphin Alard als Zögling Habeneck's zu betrachten. Derselbe wurde am 8. März 1815 in Bayonne geboren, und erregte bereits frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde seiner Vaterstadt. Als zehnjähriger Knabe spielte er dort in öffentlicher Produktion ein Viotti'sches Conzert, und der damit verbundene Erfolg gab Veranlassung, den Knaben 1827 nach Paris zu schicken. Hier durfte er dem Unterricht der Habeneck'schen Classe, doch nur als Zuhörer beiwohnen. Leichtes Auffassungsvermögen befähigte ihn die Lehren, welche Anderen zu Theil wurden, für sein eigenes Studium auszubeuten. So war er im Grunde nur mittelbar ein Zögling Habeneck's.

Nach Verlauf von zwei Jahren fühlte er sich stark genug, um bei der alljährlich üblichen Concurrenz in der pariser Musikschule als Mitbewerber aufzutreten. Er gewann den zweiten, und im folgenden Jahre den ersten der, unter die Zöglinge des Instituts vertheilten

Preise. Seit 1831 machte sich Alard in Paris als Solospieler bekannt. Er fand den einstimmigen Beifall der Kenner, und trat 1843 an Baillot's Stelle bei dem Conservatorium und der k. Privatmusik. Gegenwärtig ist er Soloviolinist der kaiserl. Capelle. Außer einer Reihe von Violincompositionen im modernen virtuosen Geschmacke, gab der Künstler eine Violinschule heraus, die zunächst für den Lehrgang im Conservatorium berechnet ist. Sie fand indeß auch in anderen und auswärtigen Kreisen Eingang durch die Übersetzung ins Spanische, Italienische und Deutsche.

Erwähnenswerth sind noch die zum Theil werthvollen Violincompositionen des 18. Jahrhunderts, welche Alard unter dem Titel „Die klassischen Meister des Violinspiels"*) den Zeitgenossen in verdienstlicher Weise wieder zugänglich machte. Dieselben sind von ihm mit Bogenstrichen, Fingersätzen und Vortragszeichen sowie mit einer Clavierbegleitung versehen worden. Die letztere entspricht indeß in ihrer meist modernen und dabei musikalisch wenig eindringenden Fassung nicht sonderlich dem Styl der alten Meister. Dagegen hat diese Ausgabe den sehr wesentlichen Vorzug einer originaltreuen Wiedergabe der Violinstimme.

Ein zweiter hier zu berücksichtigender Schüler Baillot's ist Jacques, Féréol Mazas, geb. am 23. September 1782 zu Beziers. Er war seit 1802 Zögling des Conservatoriums, und verließ dasselbe 1805 unter Zuerkennung des ersten Preises. Einen Wirkungskreis fand er zunächst im Orchester der italienischen Oper. 1811 gab er diese Stellung auf, um Kunstreisen zu machen, die ihn nach Spanien, England, Holland und Belgien führten. 1822 war er in Italien; sodann besuchte er Deutschland und Rußland. Bei seiner 1829 erfolgten Rückkehr nach Paris fand man, daß sein Leistungsvermögen als Conzertspieler sich vermindert hatte. 1831 übernahm er die Funktionen eines ersten Geigers am Theater des Palais-Royal; hierauf war er als Musikdirektor in Orleans thätig. Schließlich trat er 1837 an die Spitze des Musikinstituts zu Cambray. Doch auch diese Stellung gab er bereits 1842 wieder auf. Er starb 1849.

*) Mainz bei Schott.

Mazas hat viel für die Violine und Bratsche componirt, auch Schulen für beide Instrumente geschrieben. Seine Violinduetten waren ehedem in dilettantischen Kreisen sehr beliebt.

Die überwiegend äußerliche, in der virtuosen Tendenz beruhende Richtung, welche das neuere französische Violinspiel erkennen läßt, findet zum Theil, wie schon früher angedeutet wurde, ihre Erklärung in der übertriebenen Bevorzugung der Technik, in deren Bewältigung es die Violinisten der pariser Schule, bei allerdings farblos schlaffer Tongebung, bis zu einer spiegelartigen Politur brachten. Es ist natürlich, daß durch ein solches Verfahren kräftig gesunde Darstellung, künstlerischer Ernst und geistige Vertiefung nicht begünstigt werden konnten. Schon im Jahre 1821 fand Spohr vielfach Gelegenheit, hierüber bei seinem pariser Aufenthalt ins Klare zu kommen. Er berichtet: „Es ist auffallend, wie Alles hier, jung und alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei solchem Verfahren der Geist getödtet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich".

Doch damals stand diese Erscheinung noch im Stadium der Entwickelung. So eben erst war die kunsthistorisch denkwürdige Zeit der endlosen Airs variés, der buntscheckigen und faden Potpourri's so wie der phantasielosen Phantasien hereingebrochen. Diese Errungenschaften führten zu einer echt französischen Erfindung, von der leider auch Deutschland in den dreißiger Jahren fast epidemisch ergriffen wurde: es war die sogenannte Salonmusik, deren verflachenden Einfluß Robert Schumann im Verein gleichgesinnter Kunstgenossen mit glänzendem Erfolge in seiner Musikzeitung*) bekämpfte. Wenn auch die

*) S. Robert Schumann's Biographie vom Verf. dieser Blätter (Auflage II, S. 101 ff., Dresden bei R. Kunze).

Salonmusik manche geistreiche Leistung, vorzugsweise freilich im Bereiche der Pianoforteliteratur, hervorbrachte, so bezweckte man mit diesem Genre doch in der Hauptsache nur, dem seichten Geschmack und oberflächlichen Genuß der sogenannten feinen Gesellschaft zu fröhnen.

War diese Musik ein Symptom der Erschlaffung, welche den Paroxysmen des Revolutionsfiebers und dem Napoleonischen Kriegsgetöse folgte, oder offenbarte sich in ihr der angeborene Hang zu prickelndem, flüchtigem Sinnenreiz? Man darf Beides annehmen. Das zwitterartige Wesen der Salonmusik mit seinen parasitischen Gebilden, welches auch heute in Paris trotz aller Bemühungen, sich die Classiker der Tonkunst zugänglich zu machen, noch nicht überwunden ist, correspondirte aufs Genaueste mit den Bestrebungen der, bis zu den äußersten Grenzen des Virtuosenthums ausschweifenden Spieler. Immer mehr streifte die Violine ihren idealen Charakter ab, und endlich war die Heldin des Gesanges in eine leichtfertige, buhlerisch herausfordernde Coquette verwandelt. Selbst Schindler, der enthusiastische Lobredner der pariser Musik, fühlte sich im Hinblick auf das dortige Quartettspiel zu der Bemerkung gedrängt: „Nicht mehr ist es die imponirende Tonfülle, mit der Rode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen sogenannten französischen Schule mit Baillot im Bunde, ihre großartigen (!) Conzerte vortrugen, es ist das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Instrumente hervor quillend, mit einer Anzahl von Flageolet-Tönchen vermischt, was auch die Violinspieler, einer mehr als der andere, zum Besten geben".

Doch die Franzosen verdankten diese Entartung ihres Violinspiels keineswegs nur sich selbst; sie erhielten vielmehr einen Theil der Anregungen dazu von außen her. Zunächst ist hier des Paganini'schen Einflusses zu gedenken, dessen merkliche Folgen sich sehr bald nach seinem Erscheinen in Paris (1831) herausstellten. Paganini brachte die Neigungen für das Virtuosenthum in lebhaftesten Fluß. Seine ungewohnten Wirkungen, seine eklatanten Erfolge waren verlockend genug, um gerade das französische Naturell zur Nachahmung und damit zur Speculation und zum Raffinement des Effektes anzureizen. Da

man aber nicht zugleich sein eigenstes Wesen reproduciren konnte, vermöge dessen er den ihm ausschließlich eigenthümlichen Spielapparat in geistig dämonischer Weise belebte, so erging man sich in einer äußerlichen Ausbeutung seiner Technik, die seelenlos gehandhabt, nothwendig zu Verflachung und Carikatur führen mußte. Es handelte sich nun nicht mehr darum, schön gestaltete, gehaltvolle Violincompositionen zu schaffen, in denen der Charakter des Instrumentes sich rein und unverfälscht aussprechen konnte, sondern phrasenhaft leere, in halsbrechenden Schwierigkeiten aller Art sich überbietende Stücke für die virtuosisch blendende Wirkung zu schreiben.

Ging die pariser Schule zu ihrem Nachtheil einerseits auf Paganini's abnorme Violinbehandlung bereitwillig ein, so wurde sie andererseits durch die Erscheinung Charles de Bériot's, des Hauptes der sogenannten belgischen Schule nachhaltig beeinflußt. Dieser letzteren ist eine selbstständige, epochemachende Bedeutung keineswegs zuzuerkennen; sie erscheint lediglich als eine Abzweigung der französischen Schule, von der sie auch vor Bériot's Auftreten sehr wesentlich abhing. Diese enge Beziehung zwischen beiden Schulen erzeugte eine unverkennbare in Gesinnung, Methode und Manier übereinstimmende Familienähnlichkeit.

Das Violinspiel der Niederlande, welches im 18. Jahrhundert nur bescheidene Resultate geliefert hatte, gelangte mit Bériot zu größerem Ansehen. Zugleich wurde die Herrschaft desselben durch ihn ausschließlich auf Brüssel übertragen. Seine Beeinflussung der pariser Schule erklärt sich durch die Überlegenheit seiner Begabung über die neueren französischen Violinspieler. Zwar ist ihm kein wahrhaft bedeutendes Talent im höheren Sinne eigen, was er aber in Spiel und Composition gab, war wenngleich ohne Tiefe und Ernst, in seiner Art ansprechend, graziös gefällig, salonartig elegant, ohne Überladung der Effektmittel und sogar nicht ohne Geschmack. Überdies zeichnen sich die Violinwerke des belgischen Geigenmeisters durch anspruchslose Natürlichkeit, leichten Fluß und pikante melodiöse Gestaltung vor den Erzeugnissen der pariser Schule aus. Sie haben eine Spanne Zeit dem Publikum als Unterhaltungsmusik gedient, sind aber bereits, wenigstens in Deutschland, dem Geschick der Vergessenheit anheimge-

fallen. Im Ganzen wurden von ihm veröffentlicht: 7 Violinconzerte, 11 Airs variés, 6 Hefte Etüden, 4 Trios für Clavier, Violine und Violoncello, 49 Duos brillants für Clavier und Violine, von denen die größere Zahl mit den Pianisten Labarre, Osborne, H. Herz, Benedict, Thalberg und Wolff zusammen componirt wurden, so wie eine Violinschule. Der erste Theil dieser letztern enthält die Abhandlung von den Lagen, der zweite handelt von der Bogenführung in ihrer verschiedenen Anwendung, sowie vom Flageolettspiel und der dritte vom Styl. Bériot fügte indeß seiner Arbeit noch eine sogenannte „Ecole transcendente de Violon" hinzu, in welcher er 60 Etüden giebt. Die dreißig ersten derselben sind für das Studium der Richtigkeit (justesse), des Takts, des Colorits und der Grazie bestimmt, der Rest dagegen für die Aneignung von Charakteristik und Gefühl (!). Man vermag sich eines Lächelns nicht zu erwehren, wenn dem Schüler zugemuthet wird, geistige Qualitäten aus Bériot'schen Violinetüden zu erlernen, da ihm doch nur Übungsstücke für Cantilenenspiel, Flageoletts, Arpeggio's, Doppelgriffe, Triller u. s. w., und dazu in der bekannten Manier des Componisten, gegeben werden, an denen die Violinliteratur bereits reichlichsten Stoff besitzt. Der weitläufige Text der „Ecole transcendante" ergeht sich übrigens in einer schönrednerischen, doch völlig unergiebigen Phraseologie über ästhetische Fragen, deren Erörterung der Verfasser sich keineswegs gewachsen zeigt. —

Bériot entstammt einer alten, vornehmen belgischen Familie und wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen geboren. Durch den frühzeitigen Tod beider Eltern war er schon seit seinen Knabenjahren auf die Theilnahme fremder Menschen angewiesen, die ihm auch im Hinblick auf seine ungewöhnliche musikalische Anlage gezollt wurde. In Löwen war es der Musiklehrer Tiby, der sich seiner wohlwollend annahm und sein Talent ausbilden half. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres vermochte er sich mit einem Viotti'schen Conzerte hören zu lassen.

In seinem Vaterlande gilt Bériot für einen Zögling Jacotot's, jenes französischen, zu Dijon 4. März 1770 geborenen und 30. Juli 1840 zu Paris gestorbenen Humanisten, der eine Reihe von Jahren hindurch Professor der französischen Sprache und Literatur in Löwen

war und ein gewisses Aufsehen durch seinen Universalunterricht machte. Die Hauptmaximen seiner Methode waren: dem Schüler den Beistand des Lehrers entbehrlich zu machen, und den Geist durch beständige Anregung und durch Selbstüberwindung zur Herrschaft über Alles, zur „Emancipation intellectuelle“ zu erheben. Dieser Grundsatz, durch persönliche Berührung mit Jacotot auf Bériot übertragen, wurde ihm Richtschnur für seine Bestrebungen.

Mit gutem Erfolg schritt der junge Künstler im Selbststudium vorwärts. Hierüber kam sein 19. Lebensjahr heran. Jetzt zog es ihn hinaus in die Welt: er mochte das Bedürfniß fühlen, seine Leistungen einmal am fremden Maaß zu messen. Zunächst wandte er sich nach Paris. Dort angelangt, besuchte er Viotti. Dieser hörte ihn, und um seine Meinung befragt, äußerte er: „Sie haben einen schönen Styl, suchen Sie ihn zu vervollkommnen; hören Sie alle Männer von Talent, und ahmen Sie nichts nach“. Vielleicht mochte es in der Absicht Bériot's gelegen haben, Viotti's Unterweisung theilhaftig zu werden. Wenigstens wird dies einigermaßen dadurch wahrscheinlich gemacht, daß er alsbald dem Unterrichte Baillot's im Conservatorium beiwohnte. Doch schon nach einigen Monaten sah er hiervon ab, da er glaubte, daß durch fremden Einfluß nur die Eigenthümlichkeit seiner Manier beeinträchtigt werden könne. Nichts desto weniger war er demnächst noch für kurze Zeit der Schüler seines Landsmannes André Robberechts. Nachdem Bériot sich dann durchaus auf sich selbst zurückgezogen hatte, betrat er die Öffentlichkeit. Von Paris aus besuchte er England, und fand namentlich in London glänzende Aufnahme. Bedeutend vorgeschritten als Violinspieler, betrat er die Heimath wieder. Der Brüsseler Hof engagirte ihn als Solospieler, doch büßte er diese Stellung durch die Revolution von 1830 wieder ein.

Inzwischen trat Bériot in nähere Beziehungen zu Marie Malibran-Garcia, die 1835 seine Gattin wurde. Mit ihr begab er sich auf größere Kunstreisen, deren Hauptziel Italien war. Nach dem, infolge eines Sturzes mit dem Pferde erfolgten Tode seiner Lebensgefährtin nahm er, in tiefe Schwermuth versunken, Brüssel zum Aufenthaltsorte. Nur durch große Selbstüberwindung gelang es ihm, die Apathie, in die er für längere Zeit verfallen, zu überwinden. 1840

unternahm er seine letzte Conzertreise. Sie führte ihn nach Deutschland und bis Wien. Seitdem lebte er hauptsächlich in der belgischen Hauptstadt und wirkte dort als erster Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Dieser Thätigkeit vermochte er sich indeß nur bis 1852 zu widmen, da seine in demselben Jahre erfolgte Erblindung ihn veranlaßte, ins Privatleben zurückzutreten.

Bériot's vorzüglichster Schüler ist Henri Vieuxtemps, geb. 20. Februar 1820 in Verviers. Frühzeitig entwickelte sich sein Talent. Den ersten Unterricht empfing er von dem Violinspieler Lecloux, und im 7. Lebensjahre war er bereits im Stande, eine kleine Kunstreise anzutreten. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Brüssel. Sogleich nahm Bériot ihn als Schüler an. Nach einigen Studienjahren war er reif für die Virtuosencarrière. Er eröffnete sie in Deutschland und erregte überall Aufsehen. In Wien angelangt, wurde er Simon Sechter's Schüler für das Studium der Composition. Hierauf war ihm im Violinspiel zeitweilig noch Bernhard Molique in Stuttgart förderlich.

Nachdem Vieuxtemps mehrere Jahre hindurch Deutschland, England und Frankreich mit ungewöhnlichem Erfolge bereist hatte, besuchte er Rußland. Von dort kehrte er in seine Heimath zurück, begab sich aber bald wieder auf eine Conzerttour, die ihn abermals nach Rußland führte. Diesmal wurde er zum kais. russ. Kammervirtuosen ernannt, und der Künstler verweilte in Folge dessen von 1846—52 am petersburger Hofe. Seitdem führte er ein bewegtes Wanderleben. Außer den europäischen Ländern betrat er auch Amerika für längere Zeit. Der dortige Aufenthalt wirkte jedoch keineswegs günstig auf seine Leistungen, denn Vieuxtemps verlor durch den in der neuen Welt üblichen, beinahe handwerksmäßigen Betrieb der Kunst einen Theil seiner besten Eigenschaften als Solospieler. Waren seine Leistungen vorher frisch und keck, zeichneten sie sich durch breite, energische Tonbehandlung aus, so ließen sie nach seiner Rückkehr aus Amerika ein mattes, abgeblaßtes Wesen erkennen, dessen deutliche Spuren weder durch die außerordentlich beherrschte Technik der linken Hand, noch durch die Gewandtheit und schlüpfrige Glätte der Bogenführung verdeckt werden konnte. Hiervon abgesehen, zählt Vieuxtemps, der sein

Talent fortwährend ausbeutet, noch immer zu den nahmhaftesten Virtuosen der Gegenwart.

Vieuxtemps hat zahlreiche Violincompositionen, darunter vier Conzerte veröffentlicht, die zwar ausschließlich für den virtuosen Effekt gedacht und geschrieben sind, sich jedoch durch sorgfältigere und solidere Haltung als die Mehrzahl der gleichartigen Produkte, hervorthun. Namentlich war Vieuxtemps unverkennbar bemüht, die Orchesterbegleitung seiner Conzertstücke über die niedrige Stufe eines bloßen Accompagnements emporzuheben, und ihnen eine musikalisch interessante auf thematische Bearbeitung ausgehende Gestaltung zu geben. Doch erhalten seine Conzerte, und unter diesen besonders das vierte (Dmoll) nicht selten dadurch einen gespreizten Ausdruck, da der musikalische Gehalt seiner Erzeugnisse doch wiederum nicht bedeutend genug ist, um ein derartiges Verfahren zu begünstigen.

Außer Bériot und Vieuxtemps ist als ein älterer belgischer Violinspieler von Bedeutung noch zu berücksichtigen: Charles van der Planken, geb. den 22. October 1772 in Brüssel. Er war ein Schüler Godecharle's. 1797 wurde er erster Violinist beim Brüßler Theater. Außerdem gehörte er der k. Capelle an. Besondere Schätzung erwarb er sich als Dirigent und Lehrer des Violinspiels. Er starb Anfangs 1849. Unter seinen Schülern zeichneten sich Snel, Robberechts und Meerts vornehmlich aus.

Joseph François Snel, geb. 30. Juni 1793 in Brüssel, empfing, nachdem er bei Planken die erste Ausbildung erhalten hatte, 1811 in der pariser Musikschule noch Baillot's Lehre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath trat er an Guesse's Stelle als Soloviolinist des Brüßler Theaters. 1835 übernahm er das Capellmeisteramt an der Kirche S. S. Michel et Gudule. Von seinen zahlreichen Compositionen hat ihn nichts überlebt. Er starb am 10. März 1861 in Koeckelberg. Als Zöglinge von ihm sind Haumann und Artôt zu nennen.

Théodore Haumann, geb. zu Gent 3. Juli 1808, war von seinen Eltern zum Advokaten bestimmt und erhielt eine dem entsprechende Bildung im Athenäum zu Brüssel, worauf er die Universität Löwen bezog. Seine Vorliebe für Musik ließ ihn indeß nicht selten

das erwählte Brodstudium vernachlässigen. Schon vor seinen Studentenjahren hatte er sich unter Snel's Leitung in Brüssel mit Eifer dem Violinspiel hingegeben. Dasselbe beschäftigte ihn nicht minder in Löwen, und nach zwei Jahren beschloß er, sich gegen den Willen seiner Eltern ganz der Musik zu widmen. In der That hatte er aber mehr Liebe als Beruf zur Kunst, und obwohl er Alles aufbot, um sich tüchtig für dieselbe zu machen, so wurde er weder ein besonders ausgezeichneter Virtuose, noch ein guter Musiker. Alles was er erreichte, war, sich in Paris und London beifällig hören zu lassen. Enttäuscht durch die Wirklichkeit, kehrte er in die Heimath zurück um die Jurisprudenz wieder aufzunehmen und machte 1830 das Doctorexamen. Doch seine Neigung für die Musik ließ ihn bald wieder zur Violine greifen. Mit erneuerter Beharrlichkeit unterwarf er sich einem zweijährigen Studium. Nun trat er abermals in Paris und mit günstigerem Erfolg als vorher auf. Auch bereiste er weiterhin Frankreich, Deutschland und Rußland. Dennoch fand er keine Befriedigung bei seinem Thun und Treiben. Er wandte sich nach Paris, widmete seine Thätigkeit einem industriellen Unternehmen, gab jedoch auch dieses unter großen Verlusten auf, und beschäftigte sich schließlich wieder mit Musik. Seine Technik auf der Violine war nicht unbedeutend, seine Vortragsweise manirirt und im Grunde wenig künstlerisch, weshalb er es auch wohl nie zu allgemeinerer Anerkennung brachte. Im Druck erschienen von ihm einige Saloncompositionen.

Alexandre, Joseph Montagny d'Artot, geb. zu Brüssel am 5. Februar 1815, war der Sohn des ersten Hornisten bei der brüsseler Oper, dessen Unterricht er zunächst genoß. Bald konnte er sich mit einem Viotti'schen Conzerte im Theater hören lassen. Nun wurde er Snel's Schüler, der ihm nach einiger Zeit rieth, seine höhere Ausbildung in Paris zu suchen. Er trat ins dortige Conservatorium und empfing die Lehre Rudolph Kreutzer's. Zweimal wurde ihm der Preis beim Concurs der Kunstanstalt zuerkannt, welcher er angehörte, und als zwölfjähriger Knabe hatte er seine Studien beendet. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in seiner Vaterstadt besuchte er London, hier wie dort durch seine frühreifen Leistungen Aufsehen erregend. Dann zog es ihn wieder nach Paris. Außer seiner Thätigkeit

als Solospieler wirkte er daselbst in mehreren Orchestern mit. Weiterhin veranlaßte ihn der Wunsch sich in der musikalischen Welt bekannt zu machen, zu einer Kunstreise, welche ihn durch das südliche Frankreich, Belgien, England, Holland, Deutschland, Italien und Rußland führte. 1843 besuchte er auch Amerika. Diese Reise bildete den Schluß seiner Laufbahn, denn nach Europa zurückgekehrt, erlag er einem Brustleiden, und starb bei Paris in Ville d'Avray am 20. Juli 1845. Sein Spiel war nach Fétis' Urtheil klein, aber brillant und graziös. Die ausschließlich virtuose Richtung desselben läßt sich aus seinen im französischen Salongenre gehaltenen Compositionen ersehen.

Van der Planken's zweitgenannter Zögling, André Robberechts, geb. 16. December 1797 in Brüssel, vollendete seine Studien in der pariser Musikschule unter Baillot's Leitung. Auch wurde er eine Zeitlang der Lehre Viotti's theilhaftig. 1820 erhielt er am belgischen Hofe Anstellung als Soloviolinist. Seit 1830 lebte er indessen in Paris, wo er am 23. Mai 1860 starb. Seine ziemlich zahlreich veröffentlichten Violincompositionen haben nie Eingang in weitere musikalische Kreise gefunden.

Lambert, Joseph Meerts, ehedem als Lehrer des Violinspiels an der brüsseler Musikschule neben Bériot sehr geschätzt, geb. in Brüssel 1802, war zuerst Schüler v. d. Planken's, dann aber nach einander Lafont's, Habeneck's und Baillot's. 1832 erfolgte seine Berufung als Soloviolinist ans brüsseler Stadtorchester, 1835 seine Ernennung zum Lehrer am Conservatorium. Am 12. Mai 1863 starb er. Meerts hat technisch nutzbare Etüden und überdies eine Violinschule herausgegeben.

Joseph Ghys, geb. 1801 zu Gent, war Lafont's Schüler. Nach beendetem Studium lebte er mehrere Jahre auf Reisen und nahm dann seinen Aufenthalt in Nantes. Von 1832 ab widmete er sich wieder der Thätigkeit eines wandernden Virtuosen. Sein Spiel war, wenn auch sauber, so doch von schwächlich kleinem Charakter. Er bereiste (1835) in Gemeinschaft mit Servais Belgien, besuchte wiederholt Paris, kam 1837 nach Deutschland und wandte sich 1844 nach Rußland. In Petersburg erkrankte er und starb am 22. August

desselben Jahres. Im Druck erschienen mehrere seiner Violincompositionen.

Als Lehrer des Violinspiels zeichnete sich der belgische Geiger Lambert, Joseph Massart aus, welcher 19. Juli 1811 zu Lüttich geboren, von Rudolph Kreutzer ausgebildet wurde. Nach beendetem Studium blieb er in Paris und fand 1843 Anstellung als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium. Unter seinen Schülern befinden sich zwei nahmhafte Virtuosen: Henri Wieniawski und Isidor Lotto, über die der folgende Abschnitt das Nähere enthält.

François, Hubert Prume, geb. 3. Juni 1816 in dem belgischen Orte Stavelot, zeigte frühzeitig Talent zur Violine und war Habeneck's Schüler im pariser Conservatorium. Einen Wirkungskreis fand er als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Lüttich. 1839 machte er eine Kunstreise durch Deutschland. Zehn Jahre später starb er am 14. Juli in seiner Vaterstadt. Von seinen Compositionen, die ohne jeden Kunstwerth sind, war die sogenannte „Melancolie", ein süßlich fades Virtuosenstück, eine Zeitlang beliebt. Sein Spiel war sauber, doch weichlich sentimental.

Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire in Belgien, erlernte die Elemente des Violinspiels bei einem gewissen Rouma in Lüttich. 1836 ging er nach Paris, um in der dortigen Musikschule Habeneck's Schüler zu werden. Sein Aufenthalt daselbst währte bis 1844; dann begab er sich auf Kunstreisen, die seinen Namen vortheilhaft bekannt machten. 1848 übernahm er an Bériot's Stelle den Violinunterricht am Conservatorium zu Brüssel. Gesundheitsrücksichten bestimmten ihn, diesen Wirkungskreis aufzugeben. Er lebt seit einiger Zeit in Paris.

Léonard gehört zu den besten Violinspielern der französisch-belgischen Schule. Seine Leistungen zeichnen sich durch vorzügliche technische Beherrschung aus, doch mangelt ihnen Schwung und innere Wärme. Die Art seiner virtuosen Richtung ergiebt sich aus den von ihm vorhandenen Compositionen.

VII. England, Skandinavien und die slavischen Länder.

Von jeher hat die brittische Nation für ein Volk von sehr untergeordneter musikalischer Begabung gegolten. Wirklich blieb es den Engländern bis heute versagt, eine höhere Bedeutung in tonkünstlerischer Beziehung zu gewinnen, geschweige denn, daß sie auf den Entwickelungsgang der Musik im Ganzen und Großen irgend einen bestimmenden Einfluß geäußert hätten. Einzelne Talente, welche im Laufe der Zeit aus ihrer Mitte hervorgingen, wie z. B. Henry Purcell (1658—95), waren nicht mächtig genug, um eine national englische Musik von dauernder und nachhaltig leitender Geltung zu schaffen. Ähnlich verhält es sich mit der ausübenden Kunst. So ist es denn sehr erklärlich, wenn England für seine, seit dem Anfange des vorigen Jahrhunderts massenhaften Musikbedürfnisse stets auf ein numerisch sehr starkes Contingent fremder Kräfte angewiesen war, die hauptsächlich aus Italien und Deutschland herbeigezogen wurden. Man darf daher behaupten, daß Englands Musikleben in vieler Beziehung ein mehr künstlich erzeugtes als natürliches war und noch ist. Dies auch deshalb, weil der dortige Musikbetrieb ein im Volksgeiste wenig wurzelnder ist, und vielmehr zum großen Theil als Sache der Mode und des Luxus erscheint. Unter den Orten, in welchen die Tonkunst eine Stätte fand, nahm London als Residenz und Hauptsammelplatz der vornehmen englischen Gesellschaft jederzeit den Vorrang ein. In dieser Weltstadt concentrirt sich eigentlich das musikalische England; sie hat nach dieser Seite im Grunde für das ganze Land dieselbe Bedeutung, wie Paris für Frankreich. Außerdem thaten sich im vergangenen Jahrhundert vorzugsweise Worcester, Glocester, Hereford, in diesem Jahrhundert Birmingham, Manchester, Liverpool und einige andere Städte durch einzelne Musikfeste hervor.

Das Londoner Musikleben fand außer der Opernbühne hauptsächlich in öffentlichen Conzerten, und in der Thätigkeit musikalischer Vereine Ausdruck *). Das Conzertwesen der Themsestadt ist alt und

---

*) Über diese Vereine, wie überhaupt über die musikalischen Verhältnisse

verdankt seine Entstehung dem ersten nahmhafteren englischen Violinspieler John Banister, welcher als Nachfolger eines gewissen Thomas Baltzer, 1663 Leiter der mit 24 Violinen besetzten Hofmusik wurde. Man erzählt, daß Banister von Charles II. zu seiner Vervollkommnung nach Frankreich geschickt, sich die Ungnade seines Gebieters zugezogen habe, weil er die Meinung geäußert, daß die englischen Violinen besser seien als die französischen.

Den von Banister eingeführten Conzerten folgten 1678 die Musikaufführungen des, in den Straßen Londons herumziehenden Kohlenverkäufers John Britton, der neben seinem Geschäft ein leidenschaftlicher Musikliebhaber war, und in seinen Mußestunden mit Eifer dem Studium der Gambe und des Generalbasses oblag. Er veranstaltete 36 Jahre hindurch regelmäßig Donnerstags in seiner Behausung Conzerte, die in einem schmalen und niedrigen, über dem Kohlenschuppen befindlichen Raume stattfanden, nichts desto weniger aber von der vornehmen Welt besucht wurden. Lange Zeit boten diese Conzerte für einheimische und auswärtige Künstler ein Hauptmittel, sich in London bekannt zu machen. Selbst Händel hielt es nicht unter seiner Würde dort zu spielen.

Diesen Unternehmungen schlossen sich andere Conzertversuche von längerer oder kürzerer Dauer an. Auch Privatconzerte mannichfacher Art kamen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Ein bedeutender Versuch zu regelmäßigen Abonnementsconzerten nach dem Modus des pariser Concert spirituel ging von Corelli's Schüler Geminiani aus. Mit ihm rivalisirte gleichzeitig der deutsche Violinspieler Michael Christian Festing, († 1752,) welcher von 1739—54 gleichfalls Subscriptionsconzerte veranstaltete.

Vom Jahre 1751 ab erhielt das Londoner Conzertwesen einen besonderen Aufschwung, zunächst durch die Thätigkeit des Violinspielers Giardini, sodann aber durch die Bach-Abel-Conzerte, welchen Wilhelm Cramer einen besonderen Glanz verlieh. Bald wurden

---

Londons finden sich sehr detaillirte Mittheilungen in Pohl's „Mozart und Haydn in London". (Wien, Gerold's Sohn 1867.) Die obigen Notizen sind diesem Buche entnommen.

auch die „professional Concerts" zu einem neuen Anziehungspunkt für die Künstlerwelt. Die bei weitem größte Bedeutung für das Londoner Musikleben gewannen aber die Salomonischen Conzerte, welche ihre Glanzperiode durch Haydn's persönliche Mitwirkung feierten. Überhaupt hatte sich der Musikbedarf der englischen Hauptstadt zu Ende des vorigen Jahrhunderts ungemein vervielfältigt und bis zu einer beispiellosen Höhe gesteigert. Pohl giebt darüber folgende Notizen: „London, das sich nun, nach damaligen Begriffen, enorm vergrößert hatte, sorgte auch für die feineren Kunstgenüsse der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entstanden neue Conzertsäle, neue Theatergebäude. Zu Hannover Square rooms gab Salomon „unter den Auspicien Haydn's" 12 Subscriptionsconzerte und eben so viele die Fachmusiker (professional concerts) unter W. Cramer. Ferner waren in einem neuen Saale in Tottenham street, die vom König besonders protegirten Conzerte für alte Musik (Concerts of ancient Musik) unter Joah Bates und W. Cramer; die Conzerte der Academy of ancient Musik, unter Dr. Arnold und Salomon; die Anacreontic-Madrigal-Cecilian- und Handelian-Societies; der Catch-Club, Glee-Club; die Conzerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Conzerte bei Hof in Buckingham-house oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden stattfindenden Nobility-concerts (Conzerte des Adels), die ladies-concerts (Damenconzerte) an Freitag-Abenden; eine Anzahl Privatconzerte einheimischer und fremder Virtuosen nebst den Musikabenden der Reichen im eigenen Hause. — Als Beweis, daß die Musikwuth sich auch in den niedern Classen der Bevölkerung ausbreitete, erwähnt Morning Chronicle (Dec. 1791) Conzerte auf einem Heuboden, Eintritt 3 Pence; ferner Sonntagsconzerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierstuben".

Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr London schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Musikproductionen aller Art und Beschaffenheit überschwemmt war. Der größere Theil hiervon fand, wie auch jetzt noch, während der „Season", also zu jener Zeit statt, welche die Fasten nebst den beiden darauf folgenden Monaten ein-

schließt. In dieser kurzen Periode überläßt man sich dem geschäftsmäßigen Genusse sogenannter Monstre-Conzerte von mehrstündiger Dauer, die dem Publikum massenhaft geboten werden. Von nah und fern strömen dann Sänger und Virtuosen herbei, um Lorbeeren und Geld einzuärndten; doch nur einem verhältnißmäßig kleinen Theile derselben gelingt dies nach Wunsch, denn die Concurrenz ist ungeheuer, und das verwöhnte Publikum bevorzugt, wie begreiflich, die Helden des Tages. Eine Erscheinung verdrängt die andere, und in diesem bunten Gewühl, welches einem musikalischen Sklavenmarkte gleicht, auf dem Jeder sich wie eine Waare anbringt, und zu festen Preisen an einen Unternehmer oder an eine Gesellschaft verkauft, hat die Existenzfrage ihre besondere Bedeutung. Viele von Denen, welche mit schönen Hoffnungsträumen für Ehre und Gewinn über den Canal schifften, kehrten enttäuscht in die Heimath zurück, wenn ihnen nicht etwa bei dauerndem Aufenthalt in London das herbe Loos zu Theil ward, selbst nach glänzenden Tagen, in Noth und Elend ihre Laufbahn zu beschließen, wozu die Geschichte des Violinspiels hinreichende Belege liefert. Wie schwierig es schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war, sich in der Gunst des londoner Publikums festzusetzen und dauernd zu behaupten, davon sei hier noch ein eklatantes Beispiel angeführt. Leopold Mozart war mit seinen beiden Kindern im Frühjahr 1764 nach London gegangen, und Wolfgang erregte durch sein wunderbares Talent das allgemeinste Aufsehn. Nachdem die Neugierde der Leute aber befriedigt worden, gehörte die deutsche Künstlerfamilie bald zu den abgethanen Dingen. Auf jede Weise bemühte sich Mozart, der Vater, das Interesse für die seltenen Leistungen seiner Kinder und namentlich Wolfgangs rege zu erhalten. Er ermäßigt das Eintrittsgeld. Er entschließt sich zu reklameartigen, seinem Wesen so fremden Anzeigen und Einladungen. Doch vergeblich! Endlich wird noch der verzweifelte Versuch gemacht, das fashionable Westend zu verlassen, um in der City in einem untergeordneten Lokale zu abermals herabgesetzten Preisen zu spielen. Mit folgenden marktschreierischen Worten bietet er die Leistungen seiner Kinder unterm 11. Juli 1765 feil: „Allen Freunden der Wissenschaften. — Das größte Wunder, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann,

ist ohne Zweifel der kleine Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von 8 Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetsten Männer überhaupt, sondern auch der größten Musiker Europa's mit Recht erregt hat. Es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewundern ist, seine Ausführung auf dem Clavier und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Compositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders, auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlaßt, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Componisten und seine Schwester, deren beider musikalische Kenntnisse keine Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im großen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Clavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können".

Doch auch dies Zugmittel wirkte nicht mehr, und die Mozart'sche Familie mußte sich, um nicht ihr Geld vergeblich in London zu verzehren, zur Abreise entschließen. Heute giebt es zwar für eine derartige Erfahrung keinen Mozart mehr, doch genug andere Künstler, denen es in London nicht besser ergeht. Erscheinungen die sich, wie etwa Spohr, Mendelssohn und gegenwärtig Joachim, dauernd in der Gunst der Menge zu erhalten vermochten, können im Hinblick auf das Heer der dort Jahr aus Jahr ein versammelten Sänger und Virtuosen nur als Ausnahmen gelten.

Es ist leicht begreiflich, daß die Musikbedürfnisse Londons und der übrigen hier in Frage kommenden Städte des Königreichs, bis zu einer, der inzwischen gewaltig gestiegenen Bevölkerung entsprechenden Höhe angewachsen sind. London allein besitzt gegenwärtig bei mehr als 3,000,000 Einwohnern 80 Musikvereine, über 100 Musikalienverleger und Musikinstrumentenhändler; gegen 200 Clavier- und 30 Orgelbauer; über 100 Blas- und Streichinstrumentenmacher, 20 Notenstechereien, 7 Musikaliendruckereien, 9 Musikschriftgießereien und etwa 1900 Musik-Lehrer und -Lehrerinen *). Diesen Ziffern ist in der Hauptsache

*) Signale f. d. mus. Welt Jahrg. 26. Nr. 25.

indessen nur eine quantitative Bedeutung beizumessen. Sie beweisen wohl, daß der Musikbetrieb in London enorme Dimensionen angenommen, nicht aber zugleich, daß das tonkünstlerische Vermögen der Engländer sich dadurch in bemerkenswerther Weise gesteigert hat. Sehr bezeichnend für die untergeordnete Musikbegabung der Britten bleibt es immer, daß sie auch in neuerer Zeit noch keinen einzigen bedeutenden Componisten hervorgebracht haben. Sterndale Bennett, wohl der nahmhafteste gegenwärtige Tonsetzer Englands, erscheint als eine abgeblaßte Copie Mendelssohn-Bartholdy's und hat sich zu einer selbstständigen Produktivität nicht zu erheben vermocht. Auch als ausübende Musiker zeichneten sich bisher nur wenige Engländer aus. Unter den Violinspielern haben wir seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts an hervorragenderen Persönlichkeiten nur zu verzeichnen: Dubourg, Clagg, Fisher, Linley, Ashley und Bridgetower.

Matthiew Dubourg*), geb. 1703 in London, war ein natürlicher Sohn des Tanzmeisters Isaac. Seine künstlerische Laufbahn eröffnete er als Knabe bei dem „musikalischen Kohlemann" John Britton, in dessen Musiksaal er, um gesehen zu werden, auf einem Stuhle stehend, mit Corelli's Compositionen debutirte. Als Geminiani 1714 nach London kam, wurde Dubourg sein Schüler, und bildete sich zu einem bedeutenden Violinisten. Vorzugsweise soll er sich im Vortrage des Zarten und Pathetischen ausgezeichnet haben. 1728 wurde er an Stelle Cousser's zum Capellmeister in Dublin, 1735 zum Kammermusikus des Prinzen von Wales und 1752 als Nachfolger Festing's zum Direktor der königl. Musik ernannt. Von seinen zahlreichen Compositionen wurde nichts gedruckt. Er starb (nach Gerber) in London (nach Pohl in Dublin) am 3. Juli 1767.

Sein Schüler John Clegg, soll ihn an Fertigkeit und Gewandtheit übertroffen haben. Derselbe verlor, wie Gerber berichtet, durch übermäßiges Studiren den Verstand, und endigte im Bedlamhospital, welchem er 1742 übergeben wurde.

Joh. Abraham Fisher geb. 1744 in London, erhielt seine Erziehung im Hause des Lord Tyrawly. Sein Name wird zuerst 1765

*) Vergl. S. 132.

genannt. Er bereiste als Conzertspieler Deutschland und Rußland, und erregte Aufsehen durch seine Fertigkeit und das Feuer seiner Vortragsweise. Über seine auffallende äußere Erscheinung berichtet Pohl: „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoisinrothen, reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fußspitzen einherrschritt, in ein braunseidenes Camelotgewand gekleidet, mit scharlachfarbener Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt. So hoch war sein gepudertes und parfümirtes Toupée, daß seine kleine Gestalt dadurch in zwei Hälften erschien. Sein Unterkleid war an den Knien mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume". In Gerber's altem Lexicon befindet sich (nach Neefe's Mittheilung) die Bemerkung, Fisher's Vortrag sei rauschend und wild gewesen, und er habe zu sehr den Gambenton nachgeahmt. Gerber fügt dem hinzu, daß er mit seiner Kunst „viel Scharlatanerie" verbunden habe. Über Fisher's Lebenslauf fehlen sonst alle näheren Nachrichten.

Nardini's talentvoller Schüler Thomas Linley, geb. zu Bath 1756, ließ sich bereits mit 8 Jahren als Conzertspieler hören, nachdem er in London bei Boyce Violinunterricht gehabt. 1770 reiste er nach Florenz, um unter Nardini zu studiren. Zwei Jahre später kehrte er in seine Heimath zurück. Er ertrank bei einer Wasserparthie am 7. Aug. 1778.

Général Ashley, angeblich einer der besten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, war ein Schüler Giardini's und Barthelemon's. Viotti spielte mehrmals seine Doppelconzerte öffentlich mit ihm in London. Er starb 1818.

Über den Violinisten Bridgetower fehlen alle Nachrichten in den gangbaren Handbüchern der Musik. Ohne Frage muß er aber in irgend einer Beziehung hervorragend gewesen sein, da Beethoven für ihn die sogenannte Kreutzer-Sonate (op. 47) componirte.

Vorstehenden Männern seien noch drei in England geborene Künstler fremder Nationalität hinzugefügt. Es sind die beiden Pinto's und Weichsel.

Thomas Pinto war einer portugiesischen, nach Neapel über-

gesiedelten Familie entsprossen, die sich politischer Rücksichten halber nach England wandte. Schon vor Ablauf des 9ten Lebensjahres spielte er nicht nur Corelli'sche Conzerte, sondern leitete auch das Orchester in Cecilia Hall zu Edinburg mit Geschick. Seit 1750 trat er in London häufig als Solospieler auf. Auch war er Vorspieler im Kings-Theater und Drury-lane-Theater. Weiterhin begab er sich nach Schottland. Hier starb er gegen 1780. Pinto gebot über ein ungewöhnliches Talent, zog es aber vor statt ausdauernder Studien sich den noblen Passionen hinzugeben. Pohl berichtet von ihm, daß er an Stelle des Bogens nur zu häufig die Reitpeitsche schwang. Besonders stark soll er im vista-Spiel gewesen sein. Auch verstand er sich auf das Kunststück, das Notenblatt auf den Kopf zu stellen, und die Noten in umgekehrter Ordnung und von unten nach oben zu lesen.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. Septbr. 1786 zu Lambette in London, war ein Schüler Salomon's, und zeichnete sich durch große Fertigkeit und schönen Ton aus. Er starb den 23. März 1806 an den Folgen einer Erkältung, welche er sich bei seinem Auftreten in einem Birminghamer Conzert zugezogen hatte.

Der Bruder der ehedem berühmten Sängerin Billington, Carl Weichsel, geb. zu London 1764, empfing seine Ausbildung als Violinspieler von Wilhelm Cramer. Als neunjähriger Knabe trat er bereits in öffentlichen Conzerten auf, später war er im Orchester des königl. Theaters und der Conzerte zu Hannoversquare so wie der Philharmonischen Societät angestellt. 1830 war er in London noch am Leben. Seitdem ist er spurlos verschollen. Ein Heft Violinsonaten erschien als op. 1 von ihm im Jahre 1795.

Über die von Pohl genannten englischen Violinspieler Jackson, Brown, Richards, Oliver, Smart, Abrams, Shaw, Shield, Crotsch, Mason, Smith, Taylor und andere sind keine Nachrichten vorhanden.

Unter den jetzigen Geigern Englands ist Henry Blagrove hervorzuheben, der, im October 1811 zu Nottingham geboren, den ersten Unterricht von seinem Vater erhielt. Anfangs 1823 wurde er zur weiteren Ausbildung der „Royal Academy of Music" in London übergeben, welche er einige Jahre hindurch besuchte. Sodann war er Mitglied des Orchesters der Königin Adelaide. Während dieser Zeit

und zwar 1833 ging er nach Cassel, um auch unter Spohr's Leitung einige Zeit zu studiren. 1834 kehrte er nach London zurück, trat öffentlich auf, und fand Anstellung als erster Geiger bei der Philharmonic Society so wie auch am Coventgarden-Theater. Er gehört als Solospieler und Führer des Geigenchors im Orchester zu den angesehensten, gegenwärtig in London wirkenden Künstlern.

Musikbegabter als Albions Söhne sind die skandinavischen Volksstämme. Sie haben sich in neuerer Zeit durch einige Tonsetzer von ungewöhnlicher Begabung hervorgethan. Vor allem die Dänen, welche allerdings durch die unmittelbare Nachbarschaft Deutschlands und eine im Vergleich mit Schweden und Norwegen dichtere Bevölkerung in der gedeihlichen Entwickelung ihres Culturlebens bevorzugt waren. Nachdem sie zu Anfang dieses Jahrhunderts in verschiedenen Fächern der Kunst und Wissenschaft — wir erinnern nur an Thorwaldsen, Oehlenschläger und Oersted — einen bedeutsamen Aufschwung genommen, ging aus ihrer Mitte, um sogleich die tüchtigste Kraft zu nennen, Niels W. Gade hervor, der unstreitig zu den besten Instrumentalcomponisten der Gegenwart zählt.

An nahmhaften Violinspielern sind unter den Dänen zu bemerken: Werschall und Fröhlich.

Frederik Torkildsen Werschall, geb. 9. April 1798 in Copenhagen, vermittelte für Dänemark den Einfluß der Casseler Schule, da er, wenigstens einige Zeit, Spohr's Zögling war. Dies geschah, als Werschall (1819) Deutschland und Frankreich bereiste, um sich im Auslande bekannt zu machen. Seit früher Jugend mit der Violine beschäftigt, konnte er sich im 7. Lebensjahre bereits bei einem Conzerte am Hofe seiner Vaterstadt hören lassen. 13 Jahr alt, wurde er als Capellist und 1835 als erster Solospieler im k. Orchester angestellt. Sein Spiel zeichnete sich durch bedeutende Fertigkeit, schöne Tonbildung und energische Bogenführung aus. Unter seinen zahlreichen Schülern hat sich N. W. Gade, freilich nicht als Violinspieler, in weitesten musikalischen Kreisen bekannt gemacht. Auch Ole Bull ge-

noß vorübergehend seinen Unterricht. Er starb den 25. October 1845.

Johannes Frederik Fröhlich, geb. 1806 in Copenhagen, war Schüler von Claus Schall, (geb. 1760 in Copenhagen und das. gest. als k. Capellmeister 1834,) hielt sich von 1829—31 im Auslande auf, und wurde 1835 als Conzertmeister in der k. dänischen Hofcapelle angestellt. Ein nervöses Leiden nöthigte ihn, bereits 1844 ins Privatleben zurückzutreten. Er starb 1860.

Außer diesen beiden Künstlern haben sich unter den Dänen in neuerer Zeit noch die Geiger J. F. Bredal (Conzertmeister), Lem, Lemming und H. Paulli hervorgethan.

Schweden, welches sich vorzugsweise im Gesange auszeichnete, und der musikalischen Welt den feinfühligen Lyriker Lindblad gab, scheint im Violinspiel keine besonders hervorragenden Größen zu besitzen. Norwegen dagegen gab dem Violinisten Ole Bull das Leben. Vielleicht ist es kein Zufall, daß gerade Norwegen nach dieser Seite sich auszeichnete, denn in dem Volke dieses Landes soll eine besondere Vorliebe für die Violine herrschen.

Ole, Bornemann, Bull gehört zu den renommirtesten Virtuosen der Neuzeit. Man hat ihm häufig den Hang zu gewissen Charlatanerien vorgeworfen. Freilich ist dieser Kraftmensch weder ein normaler Violinspieler, noch ein Musiker in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Ole Bull, ein Autodidakt von durchaus eigenthümlicher Färbung, hat sich sein eigenes Ideal gebildet, und dasselbe so rücksichtslos verfolgt, daß er im Streben nach Originalität auf Seltsamkeiten und Spielereien gerathen ist, die allerdings mit der gediegenen tonkünstlerischen Richtung stark contrastiren. Sein Talent für die Violine ist ohne Frage höchst bedeutend; er besitzt eine glänzende Technik, die er übrigens trotz aller, gegen seine Leistungen erhobenen Bedenken nicht selten auf schöngeistige Art zu verwerthen weiß. In seiner Cantilene — wie diese an sich in musikalischer Hinsicht auch immer beschaffen sei — gebietet Ole Bull über einen schwärmerisch elegischen Ausdruck, der in seiner warm empfundenen Sinnigkeit etwas Rührendes, Gemüthbestrickendes hat. Hier erscheint er wie eine Art Volkssänger, der in geistig belebten Weisen von nordischer Naturpoesie erzählt. Sonst-

hin lassen seine Leistungen, in mancher Beziehung an Paganini erinnernd, den Hang zu abentheuerlich Phantastischem erkennen, der auch sein äußeres Leben und Treiben charakterisirt. Schon die aparte, vom Herkommen abweichende Einrichtung seiner Violine, deren Aptirung durch den flach geschnittenen Steg das mehrstimmige Spiel, allerdings auf Kosten eines voluminösen und energischen Tones begünstigt, so wie der ungewöhnlich lange und schwere Bogen legen Zeugniß davon ab. Bemerkenswerth ist hierbei, daß Ole Bull diese Abnormitäten nicht nur seiner Individualität angemessen findet, sondern sie überhaupt für allein richtig und zweckmäßig hält.

Über seine Leistungen besitzen wir ein Urtheil Spohr's aus dem Jahre 1838, welches folgendermaßen lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig, er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel Anderes des edeln Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der untern Lage und pp gebrauchen. Dies giebt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozart'schen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack".

Ole Bull, geb. 5. Februar 1810 in Bergen und von seinen Eltern für die theologische Laufbahn bestimmt, zeigte schon im zarten Kindesalter große Anlage und Neigung für das Violinspiel. Um die Vorliebe zur Musik nicht überwiegend werden zu lassen oder gar stillschweigend zu begünstigen, nahm sein Vater ihm das Instrument weg, auf dem er seine Übungen anstellte. Allein dies hatte nur zur Folge, daß des Knaben Leidenschaft für die Tonkunst wuchs und daß er heimlich musicirte. Unter diesen Umständen erreichte Ole Bull das achtzehnte Lebensjahr, in welchem er die Universität Christiania bezog. Hier gewann das Violinspiel erst recht die Oberhand; das Brodstudium wurde vernachlässigt, und der Student konnte sich kaum bis zum Baccalaureat emporschwingen. Inzwischen war er so weit auf der Geige vorgeschritten, um sich öffentlich hören lassen zu können. Dies geschah mit so gutem Erfolg, daß der junge Mann lauten Enthusias-

mus bei seinen Landsleuten erregte, und der letztere scheint für die weitere Gestaltung seines Lebens entschieden zu haben. Denn von nun ab gab er sich offen und ohne Rückhalt der Kunst hin. Im Jahre 1829 ging er zu Spohr nach Cassel, dessen Gönnerschaft er für seine künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen beabsichtigte. Der kühle Empfang jedoch, den er im Hinblick auf seine eigenthümliche, damals schon zum Durchbruch gekommene Richtung bei dem Großmeister des deutschen Violinspiels fand, bewog ihn, diesen Gedanken aufzugeben. So blieb Ole Bull auch ferner, wenn man von der kurzen Lehrzeit absieht, die er bei Werschall in Copenhagen genossen, auf die autodidaktische Förderung angewiesen. Er vermochte sich indessen dabei nicht den Nachtheilen der Einseitigkeit und Exclusivität zu entziehen, welche die Selbstbelehrung in gewissen Jahren so häufig mit sich bringt, und dies um so weniger, als er die Traditionen der methodischen Violinbehandlung nur bedingungsweise berücksichtigte.

Unschlüssig ob er die Kunst wirklich noch als Lebensberuf weiter verfolgen solle oder nicht, wandte Ole Bull sich von Cassel nach Göttingen. Zu jener Zeit war Paganini in Deutschland erschienen, der den Jüngling mächtig anzog. Ole Bull verfolgte ihn auf seinen Reisen, und kam auf diese Weise 1831 nach Paris. Über seinen ersten Aufenthalt daselbst sind die Nachrichten wenig zuverlässig. Man weiß nur, daß der Fremdling, entblößt von pecuniären Mitteln, dort längere Zeit hindurch mit der Misere des Daseins zu kämpfen gehabt. Es wird erzählt, er sei nach mannichfachen Mißgeschicken eines Tages seiner geringen Habe, zu welcher vor allem seine Violine gehörte, beraubt worden. Dieser Vorfall habe ihn zu dem verzweifelten Entschluß gebracht, seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Wirklich sei er ins Wasser gesprungen, doch von Vorübergehenden gerettet worden. Eine zufällig hinzugekommene Dame von Stande habe sich dann wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Sohne seiner angenommen und ihm eine sorgenfreie Existenz gewährt. Gewiß ist, daß Ole Bull, nachdem er längere Zeit in Paris gelebt, dort mit Glück öffentlich auftrat und dann die Schweiz und Italien bereiste. 1835 kehrte er nach Paris zurück, ging darauf nach England, Belgien, Spanien, Deutschland und Rußland und begab sich endlich

1838 wieder mit erklecklichem, aus seinen Conzerten gezogenem Gewinn in die nordische Heimath.

Im Jahre 1840 erschien Ole Bull wieder in Deutschland. Auch Dänemark und Schweden besuchte er. Dann zog er (1844) nach Amerika, und erwarb dort während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Conzertspieler ein bedeutendes Vermögen. 1847 tauchte der Virtuose wieder in Paris auf und später begab er sich aufs Neue nach seiner Vaterstadt, für die er ein Nationaltheater ins Leben zu rufen bemüht war. Abermals führte ihn sein Geschick nach Amerika. Diesmal hielt er sich längere Zeit in Pensylvanien auf, um eine Colonie für skandinavische Auswanderer zu gründen. Zu solchem Zwecke erwarb er große Strecken Landes für seine Rechnung, wurde aber dabei um den größten Theil seines Vermögens gebracht, indem der betrügerische Agent ihm Grund und Boden verkauft hatte, ohne darüber disponiren zu können.

Vom Jahr 1857 ab lebte Ole Bull in seiner Heimath völlig abgeschieden von der musikalischen Welt. Seit 1865 trat er indessen wieder hier und da, namentlich in Deutschland als Conzertspieler auf, ohne jedoch den Enthusiasmus, welchen er früher erregt, noch einmal wachrufen zu können. Ende 1867 schiffte er sich zum dritten Mal nach Amerika ein.

Ole Bull's Compositionen, die zum Theil veröffentlicht wurden, sind, mit besonderer Berücksichtigung der Individualität des Autors, lediglich auf den virtuosen Effekt berechnet.

Vorzügliche musikalische Anlagen, namentlich in Betreff des Violinspiels, zeigen die slavischen Völker. Weltbekannt und berühmt ist das Musiktalent der Böhmen, welche sich auch vor allen Stämmen der slavischen Nationalität durch eine stattliche Reihe bedeutender Tonkünstler auszeichneten. Ihre Violinmeister, wie die Benda's, Stamitz, u. s. w. haben bereits in den vorhergehenden Abschnitten über Deutschland Berücksichtigung gefunden, theils, weil sie sich unter den Einflüssen des germanischen Geistes heranbildeten, theils, weil sie

in den Entwickelungsgang des deutschen Violinspiels bestimmend mit eingriffen.

Kaum minder begabt sind die Polen. Wenn sie nicht vermochten, sich in einer ihrem Musiktalent entsprechenden Weise geltend zu machen, so liegt dies im Mangel eines allgemeinen öffentlichen Kunstlebens, der seine Erklärung wiederum in der, durch eine unglückliche politische Vergangenheit gehemmten Geistescultur findet.

Auch die Russen entbehrten seither eines wahrhaft nationalen öffentlichen Kunstlebens. Zwar war Petersburg seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gleich Paris und London, ein Sammelplatz von Kunstcelebritäten; allein abgesehen davon, daß die für die vornehme Gesellschaft in Anspruch genommene Wirksamkeit derselben einen treibhausartigen Charakter hatte, konnte dadurch keineswegs der Mangel eines musikgebildeten Volksthums ersetzt werden. In neuerer Zeit hat man in einigen russischen Hauptstädten allerdings Versuche zur Förderung nationaler Kunstbestrebungen gemacht, über deren Ergebnisse freilich nur die Zukunft entscheiden kann.

Von russischen Violinspielern haben sich bis jetzt nur wenige einen bekannteren Namen erworben. Wir erwähnen hier Lwoff und Golumy.

Alexis v. Lwoff, geb. den 25. Mai 1799 in Reval, trieb seit seinem siebenten Jahre das Violinspiel als Liebhaber, erhob sich aber durch Talent und eindringliches Studium namentlich im Quartettspiel weit über den dilettantischen Standpunkt. Sein Vater, ein russischer Beamter ließ ihm eine in künstlerischer wie in jeder andern Hinsicht ausgezeichnete Erziehung zu Theil werden. Für den Soldatenstand bestimmt, avancirte er im Laufe der Jahre bis zum General und kaiserl. Adjutanten. In dieser Stellung wurde es ihm leicht, zu Gunsten musikalischer Interessen seines Vaterlandes einzutreten, um so mehr aber, als man ihm im Hinblick auf seine künstlerische Einsicht und Leistungsfähigkeit eine entsprechende amtliche Thätigkeit zuwies. 1836 wurde er zum Direktor der kaiserl. Hofkirchensängercapelle ernannt. Eine Frucht seines Wirkens in diesem Fache ist die Schrift: „Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges (Petersburg 1859). Lwoff war auch als Tonsetzer thätig und schrieb Kirchencompositionen,

Violinstücke, Militairmärsche, so wie eine Oper „Undine", die nächst ihrer Aufführung in Petersburg eine Darstellung in Wien erlebte. Die an das Volkslied „O sanctissima", erinnernde russische Nationalhymne ist gleichfalls von ihm gesetzt.

Über J. C. Gulomy fehlen alle Nachrichten. Man weiß nur, daß er am 22. Juni 1821 in Pernau geboren wurde, so wie daß er zu Anfang der vierziger Jahre in Deutschland als Solospieler reiste. Seit 1853 ist er Hofcapellmeister in Bückeburg.

Nahmhaftere und zahlreichere Violinspieler als die Russen haben die Polen aufzuweisen. In chronologischer Ordnung sind es folgende:

Felix Janiewicz, geb. gegen 1750 in Wilna, wirkte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. Gegen 1770 ging er nach Paris, 1786, nachdem er in Italien gewesen, wandte er sich nach London; dort wurde er Orchesterchef bei der italienischen Oper. Nach Pohl's Mittheilungen wäre Janiewicz noch beim Ausbruch der Revolution in Paris gewesen, und hätte durch sie seine ganze Habe verloren.

Es wird Janiewicz ein solides, warm empfundenes Spiel mit dem Bemerken nachgerühmt, daß er besonders stark in Octavenläufen gewesen sei.

Weitaus der bedeutendste polnische Violinist war Carl Josef Lipinski, gleich ausgezeichnet durch große, imposante Geigenbehandlung, wie durch Originalität des Ausdrucks. Geboren am 30. October oder am 4. November 1790 zu Radzyn, einem Städtchen in der Woywodschaft Podlachien (Gouvernement Lublin), bildete er sich auf dem Wege des Selbststudiums, denn die Anleitung, welche er in frühen Jahren von seinem Vater, einem Naturalisten auf der Violine erhielt, ist kaum in Anschlag zu bringen*). Bald war der talentvolle Knabe seinem Lehrmeister entwachsen und damit einzig auf die eigene Kraft angewiesen. Sein glücklicher künstlerischer Instinkt bewahrte ihn hierbei vor jenen Fehlgriffen, denen gerade begabte Na-

*) Die obigen Angaben wurden mir von Lipinski selbst einige Jahre vor seinem Tode zu Theil.

turen unter solchen Umständen so leicht ausgesetzt sind. Als er das zehnte Jahr erreicht hatte, fand eine zeitweilige Unterbrechung seiner Violinübung statt, ohne indeß seine musikalische Entwickelung zu benachtheiligen. Er griff plötzlich zum Violoncell, dessen kräftiges Tonvolumen ihn besonders anzog. Jedoch kam ihm gelegentlich der Gedanke, daß ein Violinspieler bessere Aussichten auf Erfolg habe als ein Cellist, und so kehrte er bald wieder zu dem ersteren Instrumente zurück. Übrigens hegte er die Überzeugung, daß er der Beschäftigung mit dem Violoncell die energische Bogenbehandlung zu verdanken habe, welche seinem Spiele eigen war.

Im zwanzigsten Lebensjahre hatte Lipinski sich so weit ausgebildet, daß ihm das Conzertmeisteramt am Lemberger Theater anvertraut werden konnte. Zwei Jahre später (1812) vertauschte er diese Stellung mit dem Capellmeisterdienst an derselben Anstalt, den er bis 1814 versah. Während dieser vierjährigen Lemberger Wirksamkeit fand er reiche Gelegenheit, seine künstlerischen Anlagen allseitig zu entwickeln und zu steigern. Ganz seinem Berufe hingegeben, studirte er alle neuen deutschen, französischen und italienischen Opern der damaligen Zeit aufs Sorgfältigste ein. Da dies, wie es früher nicht selten der Fall war, mit Hilfe der Violine geschah, so war er, um seinem Sängerpersonale die Harmoniefolgen anzudeuten, häufig genöthigt, von dem doppelgriffigen Spiel Gebrauch zu machen. Diesem Umstande verdankte er nach und nach eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit im mehrstimmigen Spiel, welches in der That eine Hauptstärke seiner Leistungen war.

Nachdem Lipinski von seiner Wirksamkeit am Lemberger Theater zurückgetreten war, widmete er sich mit erneuertem Eifer dem Studium der Geige. Hiezu dienten ihm vorzugsweise die Violinconzerte der gediegenen Richtung, namentlich aber Tartini's und Viotti's Sonaten und Conzerte. Auch selbstschöpferisch versuchte er sich durch Anfertigung von Solostücken, Ouvertüren und Operetten. Unter diesen Umständen kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganini's aufsteigendem Stern aus Italien nach dem nördlichen Europa herüberscholl. Auch nach Lemberg drang sie, und Lipinski wurde so sehr davon berührt, daß er sofort beschloß, sich auf den Weg nach dem

Süden zu machen, um selbst die Wunder zu sehen und zu hören, welche von dem Italiener berichtet wurden. In Mailand angelangt, erfuhr er, daß Paganini in Piacenza war. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Conzert desselben ein. Lipinski hörte und staunte, während das zahlreich anwesende Publikum die frappanten Leistungen des Virtuosen bejubelte. Als aber Paganini ein Adagio gespielt hatte, war er der Einzige, welcher seinen Beifall kund gab. Dies zog die Augen Aller auf den Fremdling; man sprach ihn an, und als er gemeldet, daß er aus weiter Ferne herzugekommen sei, um Paganini zu hören, begleitete man ihn sogleich zu dem Maestro, um diesem einen so enthusiastischen Kunstgenossen zuzuführen. Des folgenden Tages machten beide Männer nähere Bekanntschaft, und nachdem Paganini seinen Bewunderer gehört, musicirte er nicht allein täglich mit demselben, sondern trug auch in zweien seiner öffentlichen Produktionen mit ihm Doppelconzerte vor, eine Thatsache, die wesentlich dazu beitrug, daß Lipinski nach erfolgter Heimkehr überall mit besonderer Auszeichnung empfangen wurde. Welche Schätzung ihm aber Paganini zu Theil werden ließ, geht daraus hervor, daß Lipinski die Aufforderung erhielt, mit ihm vereint eine Kunstreise durch ganz Italien zu machen. Hiervon sah der polnische Meister indessen ab, da es ihn länger als erwünscht von der Heimath und seiner Familie entfernt gehalten hätte.

Während seines Aufenthaltes in Italien war Lipinski bemüht, die nur noch spärlich vorhandenen Traditionen der paduaner Schule zu eigener Belehrung zu sammeln. Daß er in Triest die Bekanntschaft eines Tartini'schen Schülers machte, und durch diesen Aufschlüsse über des Meisters Spielweise erhielt, von der er einen klaren, mittheilbaren Begriff hatte, ist bereits früher gesagt worden*).

Nachdem Lipinski wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er sich auf größere Kunstreisen. 1821 war er in Deutschland, 1825 in Rußland. Überall ärndtete er ungetheilte Anerkennung und bald wurde sein Name mit Auszeichnung in der europäischen Kunstwelt genannt. Im Jahre 1829 traf er durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini in Warschau zusammen. Doch war diese Begegnung bei-

*) S. S. 85.

der Künstler keine so angenehme, wie die erste. Zu jener Zeit lebte in Polens Hauptstadt ein italienischer Gesangslehrer, Namens Soliva. Dieser machte zu Gunsten seines Landsmannes Partei gegen Lipinski und suchte namentlich dessen Auftreten durch mancherlei Intriguen zu verhindern, angeblich, um hinterher behaupten zu können, Lipinski habe die Rivalität seines Kunstgenossen gescheut. Lipinski beeilte sich um so mehr, ein eigenes Concert zu veranstalten, als er sich sagen durfte, daß seine von Paganini's völlig abweichende Richtung jede Nebenbuhlerschaft ausschloß, worauf ihm von der andern Seite bemerkt wurde, er möge sich's wohl überlegen, einen Wettkampf zu wagen, da Paganini als ein siegreicher „Achilles" unter den Violinspielern anerkannt sei. Lipinski ließ sich dadurch nicht einschüchtern, sondern antwortete: „Man wisse wohl, Achilles sei ein starker Held gewesen, habe aber eine verwundbare Ferse gehabt". So ließen sich beide Männer hören. Ein Wortstreit in den Warschauer Zeitungen darüber, wem die Palme des Vorranges gebühre, bildete das Ende dieser Parteiplänkelei.

Bis zum Jahr 1835 verweilte Lipinski abermals in Lemberg, mit ganzer Hingebung seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine zweite größere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte. Im Herbst 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimath zurück. In der genannten Stadt betheiligte er sich bei der Concurrenz um die durch Matthäi's Tod erledigte Conzertmeisterstelle, ohne jedoch zu reussiren, da man sich zu Gunsten Ferdinand David's entschied. Dann machte er in der Folgezeit Conzertreisen durch Rußland und Österreich. Im Jahre 1839 erhielt er die Berufung als Hofconzertmeister in Dresden. Er trat seine Stellung am 1. Juli desselben Jahres an, und widmete sich ihr mit voller Hingebung. Gegen 1860 begann seine Leistungsfähigkeit und Lebenskraft merklich zu sinken. Er wurde von einem Gichtleiden befallen, welches ihn endlich völlig am Violinspiel hinderte. Vergeblich brauchte er wiederholt die Teplitzer Bäder, und obwohl geistig für seine Jahre noch immer rege, ging er doch unverkennbar dem Ende entgegen. Er starb am 16. December 1861 auf seinem Landgute Urlow bei Lemberg, wohin er sich im Sommer zuvor begeben hatte.

Lipinski war ein sehr hervorragender Violinspieler von eigenthümlichster Begabung. Zwar gebot er weder über einen schönen, schnellen Triller noch über das Staccato, doch wurden diese Mängel bei seinen Leistungen um so weniger fühlbar, als er sie theils durch geistige, theils durch gewisse technische Vorzüge zu ersetzen wußte. Dahin gehörten ein breiter, markiger Ton von durchdringendem Timbre, eine große Gewandtheit in Doppelgriffen, Octavengängen und Accorden, so wie eine schöne Intonation. Die Bogenführung hatte etwas langsam Gewichtiges, wie dies bei allen Geigern bemerkbar ist, die auf Erzeugung großer Tonbildung bedacht sind. Und gerade in dieser Beziehung leistete Lipinski Außerordentliches. Der „große Ton" war sein Ideal: fast wurde er in seinen späteren Lebensjahren zu einer Art Monomanie für ihn, da er fast Alles, selbst dasjenige, was eine entgegengesetzte Behandlung erfordert, mit breitem, wuchtigem Strich spielte. Dies beeinträchtigte denn auch schließlich, als die Elasticität und Geschmeidigkeit des Handgelenks nachließ, einigermaßen seine Vorträge, welche dadurch etwas Schwerfälliges, Sprödes annahmen.

Seit seiner Niederlassung in Dresden war Lipinski neben den dienstlichen Pflichten hauptsächlich als Interpret der klassischen Kammermusik thätig. Er bereicherte das Musikleben der sächsischen Residenz während einer langen Reihe von Jahren durch regelmäßige Quartettakademien. Vorzugsweise glänzte er in der Wiedergabe Beethoven'scher Schöpfungen, denen er sich nebst der Bach'schen Musik mit ausgesprochener Vorliebe hingab. Die Werke dieser Meister gewährten ihm mehr als andere die Möglichkeit seine individuellen Eigenschaften in bedeutsamer Weise zu entfalten, insbesondere die Neigung zu subjectiver, mystisch gefärbter Gefühlsvertiefung, zu starken Accenten und Betonungen so wie zu überwallendem, pathetisch gehaltenem Ausdruck. Sein phantasieanregendes Musikgestalten eignete sich deshalb weniger für das harmonisch Vollendete, plastisch Abgerundete der Darstellung, als für den geistig gehobenen, warmblütigen Vortrag des Einzelnen, Besonderen. Einen ähnlichen Eindruck empfing man auch im persönlichen Verkehr mit Lipinski. Er ließ es im Laufe der Unterhaltung nie an glänzenden Gedanken, so wie an geistreichen Parallelen und Antithesen fehlen, ohne doch in einen gleichmäßigen Redefluß zu ge-

rathen. Dabei waren seine oft durchaus treffenden Vergleiche und originellen Äußerungen über Musik und Musiker nicht frei von Schroffheit und einseitiger Übertreibung. Doch lag jeder Bemerkung seinerseits ein tieferer Sinn zu Grunde, der zugleich Zeugniß von einer ächt künstlerischen Gesinnung und edeln Richtung gab.

Unter den Violincompositionen, welche Lipinski veröffentlichte, heben sich das Militairconzert (D dur) durch die interessant und wirksam geführte Solostimme so wie die charakteristischen G moll-Variationen vortheilhaft hervor. Die von ihm im Verein mit Klengel veranstaltete Ausgabe der Bach'schen Sonaten für Clavier und Violine *), läßt in Betreff der Bezeichnungen überall den denkenden Künstler erkennen, doch entsprechen die hinzugefügten Vortragszeichen und Stricharten nicht durchaus dem Geiste der Bach'schen Musik.

Stanislaus Servaczyński, geb. 1791 zu Lublin, erhielt frühzeitig von seinem Vater Violinunterricht. Nach seiner Ausbildung wirkte er in Lemberg. Von dort begab er sich 1831 über Wien nach Italien, vielfach als Conzertspieler auftretend. 1833 übernahm er am Ofener Theater die Conzertmeisterstelle. Nächst dem Solospiel ließ er es sich dort auch angelegen sein, die Meisterwerke der Kammermusik in regelmäßigen Quartettakademien zur Geltung zu bringen. Im Jahr 1837 kehrte der Künstler nach seinem Vaterlande zurück, und war in demselben weiterhin hauptsächlich als Conzertist thätig. Er starb zu Lublin 1862. In der Wiener Musikztg. vom Jahr 1821 (S. 588) findet sich über ihn die Bemerkung, daß sein Spiel tändelnd, mehr brillant und mit vielen Verzierungen geschmückt gewesen sei, so wie daß er besonders Mayseder'sche Compositionen mit Geschmack und Fertigkeit vorgetragen habe. Als Componist machte sich Servaczyński nur durch die Veröffentlichung einiger Violinsolo's so wie einer Operette „Tadeusz Chwalibóg" bekannt.

Kasimir Baranowski, geb. 1820 in Warschau, ein tüchtiger, solider Violinist und Conzertmeister am Theater seiner Vaterstadt, starb 1862.

Apollinaire de Kontski, gleichfalls in Warschau geb. am

*) Leipzig bei Peters.

23. October 1823, machte seine Studien in Paris, und gab sich der Paganini'schen Richtung hin. Seine Technik ist sehr bedeutend, wird aber von ihm ohne Geschmack und künstlerische Würde zu ausschließlich virtuosen Effekten gebraucht. 1848 war er auf einer größeren Kunstreise, die ihn auch nach Deutschland führte. Seit einer langen Reihe von Jahren wirkte er in seiner Vaterstadt als Direktor einer von ihm gegründeten Musikschule.

Henry Wieniawski, geb. 10. Juli 1835 in Lublin, bildete sich unter Massart's Leitung in Paris für die exclusive Virtuosenrichtung, welche er mit ungewöhnlichem Erfolg cultivirte. Nachdem er vielfache Conzertreisen gemacht, fand er 1864 eine feste Position als Soloviolinist am Petersburger Hof.

Viel Verwandtschaft mit seinen Leistungen hat das Spiel Isidor Lotto's, der, am 22. December 1840 in Warschau geboren, gleichfalls ein Schüler Massart's ist, doch in technischer Beziehung seinen ebengenannten Landsmann nach gewissen Seiten noch überragt. Seit Jahresfrist leidet er an den Nachwirkungen eines typhösen Fiebers und ist dadurch gegenwärtig seinem Berufe als Conzertspieler entzogen. Doch giebt man sich der Hoffnung hin, ihn wieder völlig herstellen zu können.

Schlußbetrachtung.

Wir sind der Kunst des Violinspiels von ihren unscheinbaren, bescheidenen Anfängen bis auf die Gegenwart herab gefolgt. Bei einem Rückblick auf die mannichfachen Stadien, welche sie in einem Zeitraume von beinahe drittehalb Jahrhunderten durchlaufen hat, ist leicht erkennbar, daß ihr Entwickelungsleben sich zur Hauptsache nach und nach in Italien, Deutschland und Frankreich (mit Einschluß der Niederlande) vollzog. In dem Lande der Künste geboren und zunächst gepflegt, fand sie mit Beginn des 18. Säculums theils durch persönliche Überlieferung, theils durch die Bekanntschaft mit italienischen Violincompositionen zuerst in Deutschland fruchtbare Verbreitung. Schon

waren hier vorher bereits vereinzelte bemerkenswerthe Anläufe zu einer kunstgemäßen Handhabung der Geige genommen worden, doch erst zu dem bezeichneten Zeitpunkte gewann das deutsche Violinspiel bestimmte Haltpunkte für eine künstlerisch methodische Richtung.

In Frankreich kannte man zwar die „Königin der Instrumente" schon seit Mitte des 17. Jahrhunderts, entzog sich jedoch lange Zeit in starrer Abgeschlossenheit fremden Einwirkungen, in genügsam pretentiöser Weise auf dem untergeordneten Standpunkt der „Vingt-quatre Violons de la Musique du Roi" beharrend. Dort kam es zu einer Befruchtung durch Italien nicht früher, als in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts. Die durchgreifende Wirkung dieser Befruchtung erfolgte indeß erst tief in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Jede der drei genannten Nationen, denen ausschließlich die normgebende kunstgemäße Ausgestaltung des Violinspiels zufiel, bildete dieses allmählig in einer ihrer specifischen Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise durch; doch mit dem Unterschiede, daß Italien hierbei, weil tonangebend, völlig autonomisch verfuhr, während Deutschland und Frankreich bis zu Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder minder in Abhängigkeit vom Mutterlande der Kunst blieben.

Als die klassische Epoche des Violinspiels vorüber war, als das letztere in Italien hinzuwelken begann, theilten sich Deutschland und Frankreich, zur vollen Selbstständigkeit gelangend, in die bis dahin von den Meistern der apenninischen Halbinsel ausgeübte Herrschaft. Frankreich vertrat hierbei überwiegend das durch Locatelli vorbereitete, und durch Lolly in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst zur praktischen Geltung gebrachte virtuose, Deutschland dagegen vorzugsweise das gediegene tonkünstlerische Element. Die Violincomposition gestaltete sich diesen Erscheinungen im Allgemeinen entsprechend. Auch in ihr ging Italien gesetzgeberisch voran. Norm und Struktur des Sonatensatzes, dieses Prototyps der gesammten höheren Instrumentalmusik, empfingen Deutschland und Frankreich von dort her. Italien war durch eine glückliche Anlage und den naturwüchsigen künstlerischen Gestaltungstrieb seiner Musikgeister bereits im gesicherten Besitze der wesentlichen Bedingungen dieser musikalischen Grundform, als Deutschland sich eben in speculativen, aber unergiebigen Experimenten für die

Formgebung erging, Frankreich aber über die primitive Bildweise zwei- und dreitheiliger Tanzformen noch nicht hinausgekommen war. Beide Länder eigneten sich auch dieses Resultat des südlichen Kunstvermögens zu. Der eigentliche Entwickelungsprozeß der Violincomposition vollzog sich indeß im engeren Sinne des Worts der Hauptsache nach durch Italiens Musiker. Corelli, Torelli, Vivaldi, Tartini und Viotti waren und blieben bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts die tonangebenden und epochemachenden Meister für die Violinsonate und das Violinconzert. Die ersteren vier, innerhalb des kirchlichen Pathos sich bewegend, schufen, so zu sagen, den historischen Styl der Violincomposition und damit auch des Violinspiels. Tartini's Schüler und Nachfolger vermittelten gewissermaßen den endlich conventionell erstarrten Kirchenton mit dem weltlichen Conzertstyl, den Viotti zuerst zu bestimmter Geltung brachte. Mit ihm gelangte das Pathos einer freien, lebensfrischen Empfindung zum unzweifelhaften Durchbruch. Die Franzosen betraten, gleichwie in andern Künsten mit mehr oder weniger Glück den Weg der Nachahmung. Leclair und Gaviniés stellten einzelne Violinsonaten hin, die ihren Vorbildern, ohne Ton und Farbe des nationalen Geistes zu verläugnen, nahe kamen; Rode und Kreutzer schlossen sich im Bereich des Conzertes mit Erfolg dem Beispiel Viotti's an, erwarben sich aber überdies ein nicht zu unterschätzendes Verdienst durch die Hervorbringung der stylisirten Violinetüde. Den deutschen Violinmeistern des vorigen Jahrhunderts gelang es, von den hochgenialen Leistungen Joh. Seb. Bach's abgesehen, nicht, im Fache der Violinsonate Erzeugnisse von bleibender Bedeutung hinzustellen. Die, vorzugsweise für den homophonen, gesanglich figurativen Ausdruck geeignete Geige genügte offenbar dem germanischen, zur polyphonen, tief combinatorischen Idealrichtung hinneigenden Musikgeiste nicht. Er bemächtigte sich des vollgriffigen Claviers und des stimmenreichen Orchesters, um seinem künstlerischen Drange und der ihn beherrschenden Fantasiefülle gerecht zu werden. Nur einem deutschen Geigenmeister, Louis Spohr, war es vorbehalten, in der Violincomposition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu thun. Er führte das Violinconzert in schärfster individueller Ausprägung bis zu künstlerisch vollendeter Durchbildung.

Auf die Vergangenheit zurückblickend, darf man mit Überzeugung aussprechen, daß Violinspiel und Violincomposition einen wichtigen und wohl den bedeutsamsten Hauptabschnitt ihrer gesammten Entwickelung zurückgelegt haben. Dies wird auch durch eine Umschau in der Gegenwart bestätigt. Italien, im vorigen Jahrhundert so blühend und productiv, ist heute nahezu unthätig auf dem von uns betrachteten Gebiete. Der Druck, welcher in politischer und intellectueller Beziehung die Geister dieses von der Natur in seltenem Maaße gesegneten Landes ehedem darniederhielt, erzeugte eine beklagenswerthe, auf alle höheren Lebensinteressen sich erstreckende Schlaffheit und Apathie. Die erhebende nationale Wiedergeburt, welche die italienischen Völker jüngst feierten, war als sprechender Beweis einer lebenskräftigen Reaction aufs Freudigste zu begrüßen. Sie gewährt die schöne Hoffnung, daß diese edle, so lange gefesselte Nation sich dereinst aufs Neue zu hervorragender Bedeutung im Reiche der Künste erheben werde. Doch Viel muß vorher noch geschehen. Nicht nur ist Italien gegenwärtig auf die emsigste Verfolgung materieller Interessen aller Art angewiesen, es hat auch während seiner langdauernden Unthätigkeit in der schöngeistigen Sphäre Tradition und Verständniß für das reiche Kunstleben der Vergangenheit eingebüßt. Von allen Künsten darf dies behauptet werden, am meisten freilich von der Musik. So tief wie sie konnten die bildenden Künste nicht sinken, einmal, weil sie mehr außerhalb des öffentlichen Lebens stehen, mithin nicht so direkt von den Geschmacksrichtungen des großen Publikums berührt werden konnten, dann aber, weil ihre Ausübung unausgesetzt durch das Beispiel fremder, in Italien schaffender Künstler beeinflußt wurde. In der Tonkunst fiel dieser Vortheil ganz fort, seitdem die musikalische Wechselwirkung zwischen Italien und Deutschland aufgehört hat, seitdem deutsche Musiker nicht mehr um ihres Berufes willen nach dem Süden ziehen.

Wie schlimm es dort gegenwärtig mit der Tonkunst bestellt ist, davon zeugt vor Allem der traurige Zustand der Kirchenmusik, die wie eine Carikatur auf alles Schöne, Erhabene erscheint. Die einzige Ausnahme möchte hiervon der Sängerchor der sixtinischen Capelle machen. Dieses Institut ist aber in conventioneller Erstarrung so

völlig verzopft, daß es einer Regeneration dringend bedarf. Sonst ist es schwer zu sagen, ob die beim kirchlichen Cultus beliebte Musik, oder die Ausführung derselben das größere Übel sei. Dazu sind die Leistungen der Organisten von unbeschreiblich dürftiger und geschmackloser Beschaffenheit. Dies Alles überträgt sich natürlich auch auf die weltliche Tonkunst, die, da es in Italien an einem Musikerthum im besseren und allgemeineren Sinne gänzlich fehlt, durchaus gesinnungslos und höchstens in einer den untergeordneten Tagesbedürfnissen entsprechenden empirischen Weise betrieben wird. Zwar macht man gegenwärtig rühmliche Anstrengungen, um eine bessere Zeit vorzubereiten. In den Hauptstädten des Landes sind die wenigen vorhandenen solideren Musiker beflissen, durch Einführung deutscher Instrumentalmusik den Sinn für das Höhere, Edlere zu beleben. Doch möchte dies schwerlich ausreichen. Die Italiener werden entweder genöthigt sein, ihre Musiktalente zur Heranbildung ins Ausland zu schicken, oder fremde künstlerische Kräfte in ihre Mitte zu ziehen, wenn die beabsichtigte Hebung ihrer Musikzustände erfolgreich ins Werk gesetzt werden soll. Den Glauben darf man indessen nicht aufgeben, daß Italiens Söhne weiterhin noch einmal in dem Kunstgeiste ihrer glorreichen Vorfahren wirken werden.

Frankreich ist von dem hohen Standpunkte, den es noch zu Anfang dieses Jahrhunderts in Betreff des Violinspiels und der Violincomposition einnahm, allmählig bis zu bedenklicher Verflachung herabgesunken. Diese Erscheinung steht in dem Leben des modernen Franzosenthums keineswegs vereinzelt da. In allen Kunstgebieten tritt sie, immer mehr um sich greifend, deutlich zu Tage. Eine Bevölkerung wie die Pariser, — denn diese kommt hier bei ihrer herrschenden Stellung zum Lande zunächst in Frage — welche die raffinirte Genußsucht in materiellen und geistigen Dingen bevorzugt, an einer zweideutigen Verherrlichung der sogenannten Demi-monde in der literarischen und theatralischen Produktion, so wie in der bildenden Kunst Vergnügen und Geschmack findet, und überall einem sinnlichen, prosaisch nüchternen Realismus mit einer Art resignirter Genugthuung huldigt, — eine solche Bevölkerung muß nothwendig die höheren Zielpunkte des Daseins, der Idealität und einer poetisch vertieften Rich-

tung aus den Augen verlieren. In der Tonkunst ist es die Freude an dem virtuosen Effekt, an bestechlich pikantem, doch meist völlig inhaltslosem Ohrenkitzel und an lecker zubereiteten Salonklängen, welche die Musiker dieses Landes auf eine abschüssige Bahn geführt. Hierüber können keineswegs die achtungswerthen Bestrebungen einer kleinen Künstlerschaar täuschen, welche durch Berücksichtigung der klassischen Musikliteratur den verdorbenen Geschmack heben und läutern will. Was in dieser Beziehung in Paris geschieht, gehört exclusiven, vielfach mit deutschen Elementen durchsetzten Kreisen an, und geht keineswegs dem Volksthum zu Gute. Welchen Gewinn die gegenwärtig in Aufnahme gekommenen „Concerts populaires" von Pasdeloup etwa bringen können, bleibt vor der Hand eine offene Frage, über welche man erst später Klarheit gewinnen kann. Noch läßt sich nicht bestimmen, wieviel dabei auf Rechnung der Mode kommt, die bekanntlich in Paris mehr als anderswo zu einer gebieterischen Macht geworden ist. Jedenfalls bedürfte es für die französischen Musiker einer völligen und, allgemeinen Umkehr auf dem betretenen Wege, um die Pflege der Tonkunst, und insbesondere des Violinspiels wieder dem Geiste der Vergangenheit ebenbürtig zu machen.

Das deutsche Violinspiel konnte in seiner Allgemeinheit belangreichen Verirrungen bisher nicht anheimfallen, weil das von den gehaltvollen Schätzen der heimischen Tonmeister durchdrungene und gesättigte Musikleben der Nation alle schädlichen Auswüchse und krankhaften Wucherungen sehr bald wieder paralysirte. Von großer Wichtigkeit ist dabei freilich, daß dieses Musikleben durch alle Schichten des gebildeten Volksthums gleichmäßig ausgebreitet war. Und hier zeigt sich, wie in vielen anderen Beziehungen das bedeutsame Resultat, welches die politisch vielgegliederte Gestaltung des Reiches für das geistige Leben der Deutschen ergab. Wie man auch über den ebenso oft angefochtenen als vertheidigten Partikularismus denken mag, es ist unläugbar, daß er einen höchst wichtigen Faktor in der kulturhistorischen Entwickelung der Nation bildete. Nur durch die vielen Centralpunkte war es möglich, jene durchgängig verallgemeinerte Bildung in Wissenschaft und Kunst zu erzielen, die dem germanischen Geiste eigen ist. Wenn wir uns heute des schönen Bewußtseins erfreuen

können, daß die wichtigsten Schritte zu einer kräftigen Einigung und Zusammenfassung der deutschen Stämme geschehen sind, daß von nun an Deutschland auch in politischer Beziehung die ihm gebührende achtunggebietende Stellung in den europäischen Staaten einnimmt, so dürfen wir doch die Vortheile weder verkennen, noch übersehen, welche aus den ehemaligen Zuständen hervorgingen.

Wurde das deutsche Violinspiel einerseits durch den, mit verhältnißmäßig geringen Ausnahmen gesunden Geist der öffentlichen Musikpflege vor jeder allgemeineren Entartung bewahrt, so bildeten andererseits unsere Schöpfer der Instrumentalmusik bis auf Mendelssohn und Schumann herab ein festes Bollwerk gegen die Ausschreitungen, zu denen das wälsche Beispiel theilweise und zeitweilig verführte. Sie stellten den Violinisten in den Fächern des Orchester-, Kammer- und Solostyles immer Aufgaben, die geschmackbildend und gefühlsvertiefend, eine gehaltvoll edle Behandlung des Instrumentes aufrecht erhielten. Trotzdem aber, daß das deutsche Violinspiel durchschnittlich in ästhetischer Hinsicht noch immer sehr befriedigend ist, droht von einer Seite her eine Gefahr, für welche die Vertreter desselben, unter ihnen aber insbesondere wieder die Lehrmeister verantwortlich zu machen sind. Seit einiger Zeit läßt man es sich im Streben nach Vielseitigkeit angelegen sein, für das Studium der Geige die Erzeugnisse aller Richtungen zu verwerthen. Dies Verfahren, obwohl scheinbar von praktischem Nutzen, muß nothwendig auf Kosten der individuell charakteristischen Ausprägung im Spiel zu einem nivellirenden Eklektizismus führen. Deutliche Spuren davon sind schon vorhanden, und können keinem aufmerksamen Beobachter entgehen. Wir besitzen zwar, wie die vorhergehenden Blätter zeigen, eine Reihe trefflicher Violinisten; aber man frage sich, ob auch nur eine Erscheinung unter denselben ist, welche den scharf ausgeprägten, durchaus originalen Typus der vorhergehenden epochemachenden Meister zeigt. Das Violinspiel unserer Tage hat gleichwie die Violincomposition auf Kosten des Charakters etwas conventionell Verblaßtes angenommen; es offenbart an Stelle des frei und selbständig gestaltenden Kunstgeistes eine akademisch regelrechte, wenn auch wohlgebildete Physiognomie. Was anders kann hiervon die Ursache sein, als jene

übermäßig begünstigte Vielseitigkeit, die der geistigen Vertiefung sicher nicht förderlich ist? Man sucht beispielsweise dem Vortrag durch das Studium der Compositionen aus der französisch-belgischen Schule Eleganz und feinen Schliff zu verleihen; allein Salontournüre und Glätte des Wesens vertragen sich schlecht mit gemüthvoller Wärme, schwunghaft energischer Erhebung und kraftvoller Mannhaftigkeit des Ausdrucks. Der deutsche Musiker soll vor allem ein würdiger Interpret seiner Tonmeister sein, und dazu kann er im eifrigen Streben nach äußeren Vorzügen nimmermehr gelangen. Auch bei Verfolgung rein technischer Zwecke ist dies zu beherzigen. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts ist das Übungsmaterial bis zu einer solchen Höhe und Mannichfaltigkeit angewachsen, daß es geboten erscheint, mit reiflichster Bedachtsamkeit das Beste für den angestrebten Zweck auszuwählen, um den Schüler nicht durch ein Übermaaß des mechanischen Exercitiums seelisch abzutödten. Die Technik des Violinspiels beruht, abgesehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun ist, dieses Turnen mit größter Gewissenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunstleistung abhängt, so darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber giebt es noch immer Geiger genug, deren Kunstverstand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, sondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menschenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechanischen Dressur opfern zu sehen, anstatt ein geistig gehobenes und geadeltes Kunstschönes mit Verläugnung jedes egoistischen Gelüstes darzustellen. Jetzt gerade möchte es an der Zeit sein, sich daran zu erinnern, daß die Gegenwart mit neuen Forderungen an die Violinspieler herangetreten ist. Nicht reicht es mehr hin, den Tagesbedürfnissen gerecht zu werden; nicht nur die nächste, sondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Ansprüche an die heutigen Repräsentanten der Kunst. Diese Erscheinung ist keine zufällige sondern eine nothwendige. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Deutschlands beste Musiker auf Bach, Händel und andere ältere Tonmeister zurückgehen. Durch eine hingebende Beschäftigung mit denselben wird nicht nur das kunsthistorische

Verständniß geweckt, welches noch immer die große Mehrzahl der Musikbeflissenen in empfindlichster Weise vermissen läßt, sondern auch eine ernste Sinnes- und Geschmacksreinigung hervorgebracht.

Ähnlich verhält es sich mit den älteren italienischen Meistern der Violincomposition. Ihre einfach edle, stylvolle und den Charakter der Geige als Gesangsinstrument in voller Reinheit darstellende Bildweise kann nur wohlthätigsten Einfluß auf die moderne, in vielen wesentlichen Beziehungen widerlich extravagirende Violincomposition, und nicht minder auf das Violinspiel ausüben. Dies ist unzweifelhaft zu erwarten, wenn man sich allgemein der fraglichen Meisterwerke des vorigen Jahrhunderts bemächtigt haben wird. Die erneuerte Herausgabe einer nicht geringen Anzahl dieser Schöpfungen bietet Jedem die Möglichkeit dazu. Bis jetzt ist aber noch wenig zu Gunsten dieser Sache geschehen. Viele werden allerdings zögern, muthig zuzugreifen, nicht nur weil hier keine Gelegenheit zu sogenannten glänzenden Effekten gegeben ist, sondern auch, weil mehr vom Spieler gefordert wird, als nur Finger und Bogen in Bewegung zu setzen. Von sehr vereinzelten, rühmlichen Ausnahmen abgesehen, hat man sich bis heute bei öffentlichen Vorträgen kaum auf mehr, als auf eine Reproduktion des Tartini'schen „Trillo del Diavolo" eingelassen. Die Art der Darstellung entspricht indessen wenig dem Geiste dieser Composition. Theils wird sie in einem modern romantischen Tone gehalten, der hier am allerwenigsten paßt, theils wird sie in übertriebenem Tempo der Allegrosätze nach Art einer Etüde behandelt.

Wenn die Gegenwart freilich noch kein allgemeineres Verständniß für den musikhistorischen Styl besitzt, so muß dasselbe auf dem Wege des Studiums so wie des künstlerischen Ahnungsvermögens gewonnen werden. Nur wer dies erkennend und danach handelnd, von dem Modetand der Zeit sich abwendet, darf sich rühmen, auf der Höhe der Zeit zu stehen.

Nachträge.

Zu Seite 40:

Das letzte Werk Corelli's besteht in „Concerti grossi con due Violini e Violoncello di concertino obligati e due altri Violini, Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare. Opera 6, Roma, Decembre 1712. in fol." Es ist dem Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz gewidmet; die Dedication trägt das Datum des 3. December 1712.

Zu Seite 228:

Das Monopol des „Geigerkönigs"*) oder „roi des Violons" (auch „roi des ménétriers") findet seinen Ursprung in einer bereits 1330 zu Paris unter dem Namen „Ménéstrandie" gebildeten Vereinigung von Jongleuren, fahrenden Musikanten, Spielleuten und Leierspielern, welche den Zweck verfolgten sich über den berufsmäßigen Erwerb zu verständigen, die willkürliche Concurrenz zu vermeiden, und sich für gewisse Eventualitäten eine Art von Selbsthilfe zu schaffen.

Diese Körperschaft wurde später, nachdem sie in „Saint-Julien" und „Saint-Genest" Schutzpatrone erwählt, und sich als förmliche Brüderschaft constituirt hatte, patentirt, und erhielt in Folge dessen gesetzliche Anerkennung. Durch Almosen und freiwillige Geschenke wurde die Gesellschaft dann in Stand gesetzt in der Straße Saint-Martin eine Capelle und ein Hospice „Saint-Julien des Ménétriers" zu gründen, letzteres, um den fremden, Paris besuchenden Standesgenossen einen Zufluchtsort zu gewähren.

Der Zweck dieser zunftartigen Verbindung war, den Mitgliedern derselben eine rechtmäßige Bezahlung für die von ihnen in Anspruch genommenen Dienste bei Festlichkeiten, wie z. B. Hochzeiten und der-

---

*) Die Notizen zu obigen Mittheilungen sind der pariser „Revue et Gazette musicale" (Jahrg. 34, Nr. 40 u. 41) entnommen.

gleichen zu sichern. Dies führte indeß bald zu Mißbräuchen Seiten der „ménétriers", indem sie sich Willkürlichkeiten mannichfacher Art gegen das Publikum zu Schulden kommen ließen. Die Beschwerden des letzteren darüber veranlaßten einen Richterspruch vom Tage des heil. Kreuzes 1341, welcher „défend à ceux des Jongleurs ou Jongleresses qui auraient été loués, d'aller en plus grand nombre que celui dont on serait convenu, et d'y envoyer d'autres à leur place".

Ein anderes richterliches Verbot unter Androhung von Gefängnißstrafe bei Brod und Wasser erging an die Brüderschaft von Saint-Julien unterm 13. September 1395 in Betreff des sittlichen Verhaltens, nachdem es ruchbar geworden war, daß die Mitglieder derselben durch Wort und That die öffentliche Moral verletzt hatten. Diese Verordnung war Ursache, daß die Gesellschaft sich jenes Theiles ihrer Mitglieder entledigte, welche, wie die „Jongleurs", hauptsächlich zu Ärgernissen Veranlassung gegeben hatten. Im Zusammenhange hiermit stand ein neues, 1397 festgestelltes, und zehn Jahre später nochmals geändertes Reglement der Brüderschaft von Saint-Julien. In derselben befanden sich von da ab nur noch „Ménéstrels" und „Joueurs d'Instruments tant haut que bas". Unter diesen Benennungen wurden sie von Karl VI. bestätigt, und am 14. April 1407 mit einem neuen Patent versehen.

Zu jener Zeit der französischen Monarchie strebte jede Gesellschaft oder Corporation danach, ihren eigenen König zu haben, der das betreffende Gewerbe repräsentirte. So gab es einen König der Krämer, Barbiere u. s. w. Nun kam noch ein König der „ménétriers" hinzu. Eine Bedeutung für die Kunst hatte derselbe nicht. Seine Creirung lief auf nichts anderes hinaus, als auf Gelderpressungen.

Das Königthum der „ménétriers" und die Brüderschaft von Saint-Julien waren von da ab gewissermaßen identisch. Die letztere bildete gleichsam den Regierungssitz des „Geigerkönigs" und aus ihrem Schooße gingen alle jene Verordnungen hervor, durch welche Frankreichs Musiker in willkürlicher Weise besteuert wurden. Die Nachrichten über diese Institution sind Anfangs sehr lückenhaft. Erst von der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab besitzt man nähere Kunde

über dieselbe. Um diese Zeit war Constantin „roi des ménétriers". Ihm folgte 1659 Dumanoir, und diesem 1690 dessen Sohn. Der erstere dieser beiden Männer erließ bald nach dem Antritte seiner Regierung im Einverständniß mit seinen Genossen von Saint-Julien neue Statuten, welche unterm 22. August 1659 vom Parlament bestätigt wurden. (Das Weitere über seine Amtsführung s. S. 228.)

Dumanoir II. war mit den Gerechtsamen des Geigerkönigs nicht zufrieden, sondern strebte danach, noch mehr als früher alle Musikbeflissenen des ganzen Landes unter seine Botmäßigkeit zu bringen. Nach dem letzten, von seinem Vater erlassenen Statut waren ihm eigentlich nur die Tanzmusikanten und Tanzlehrer (sie bestanden damals meist aus „ménétriers") tributpflichtig. Er forderte aber eine Geldgebühr für Aufnahme in jene Genossenschaft, welche allein gestattete die Rechte und den Titel eines „ménétrier" anzunehmen, und überdies für das Ausübungsrecht des fraglichen Gewerbes, — alles unter Androhung von Geld- und sogar Körperstrafen.

Gegen diese Zumuthung lehnten sich die königlichen, wie überhaupt die pariser Organisten auf. Sie unternahmen es die Freiheit der Tonkunst gegen solche Übergriffe zu vertheidigen, und bewirkten zunächst, daß eine Verordnung vom 7. Mai 1695 erfolgte, nach welcher ihre Gegner sich fortan nur „Maîtres à dancer, joueurs d'Instruments tant hauts que bas et hautbois" nennen durften, um die Gewalt des Geigerkönigs zu beschränken. Man stritt hierüber noch lange nach dem Tode Dumanoir's (des Sohnes) vor verschiedenen Gerichtsstellen, bis endlich den Organisten des Königs am 4. November 1710 verbriefte Bürgschaften gegeben wurden, in denen es wörtlich hieß: „Le Roi maintient les organistes et autres faisant profession d'enseigner la composition de la musique et à toucher des instruments servant à l'accompagnement des voix, dans le libre exercice de leur profession; défend aux maîtres à dancer de les y troubler; leur défend, en outre, de prendre d'autres titres que ceux de maîtres à dancer, joueurs d'instruments, tant haut que bas, hautbois; voulant que lesdits maîtres à dancer se renferment exactement dans les bornes qui

leur ont été prescrites par la déclaration du 2 novembre 1692 et par l'arrêt du 7 mai 1695".

So standen die Sachen als der piemontesische Violinspieler Gian Pietro Guignon 1741 zum Geigerkönig ernannt wurde. Dieser erließ im Einverständniß mit den Hauptführern von Saint-Julien ein neues Statut von 28 Artikeln, um seine Herrschaft über die „ménétriers", namentlich in lucrativer Hinsicht wieder zu erweitern. Dies veranlaßte die königl. Organisten so wie die pariser Musiker zu neuen Beschwerden. Diejenigen, welche dieselben hervorgerufen hatten, suchten die Opponenten dadurch zu beschwichtigen, daß sie erklärten, weder die Organisten noch die Clavierspieler mit ihren Maaßnahmen behelligen zu wollen. Doch diese waren damit nicht zufrieden, sondern traten noch entschiedener als ehedem für die Freiheit der Tonkunst und ihre Lehrer ein. Die Folge davon war, daß durch einen Parlamentsbeschluß vom 30. Mai 1750 alle Statutsartikel, welche der freien Kunstübung zuwiderliefen, für Null und nichtig erklärt wurden. Guignon fügte sich nicht allein willig diesem Urtheilsspruche; er verzichtete gleichzeitig freiwillig auf jene Rechte, nach welchen es ihm auch ferner noch zustand, Taxen von den Tanzmeistern und Tanzmusikanten auf Bällen, Hochzeiten, so wie in Wirthshäusern, mithin von dem gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu erheben. Allein seine Gesinnungsgenossen von Saint-Julien dachten darüber anders. Ohne Wissen Guignon's erdreisteten sie sich, Statthalterstellen des Geigerkönigs für bestimmte Bezirke in den Provinzen des Landes einzurichten, zu verkaufen und gegen gewisse Summen sogar erblich zu verleihen. Wer sich ihrem Willen nicht fügte, mußte es büßen. Ein Kanonikus, welcher zugleich Organist war, wurde verfolgt, weil er einen Chorknaben im Orgelspiel unterrichtet hatte. Einem Cleriker, Capellmeister seines Kirchspieles wurde zugemuthet, den Titel „Tanzmeister" anzunehmen, um ihn zu zwingen, sich unter das Joch der Beschlüsse von Saint-Julien zu beugen.

Ein gewisser Barbotin hatte sich von der Brüderschaft Saint-Julien die Charge eines „lieutenance générale" gekauft, und trieb seinerseits wieder einen Handel mit „lieutenances particulières".

Auch erließ er eine Bekanntmachung in Angers, die an den Straßenecken zu lesen war, und folgendermaßen lautete:

„De Par Le Roi.
Sentence

de M. le lieutenant général de police de la ville d'Angers, qui permet la concession, nomination et résignation faite au sieur Pierre-Olivier Josson, musicien et maître à dancer de la ville et académie royale d'Angers, pour l'équitation et autres exercices de la place de lieutenant particulier du roi des arts et sciences de la musique et dance, et les jeux de tous les instruments, tant à cordes qu'à vent, pour l'étendu des provinces d'Anjou et du Maine; sur la présentation, nomination et résignation de M. Barbotin, lieutenant général du roi desdits arts et sciences de la communauté et académie royale des maîtres de musique, de dance et d'instruments, qui ordonne l'exécution des statuts et réglements, qui font défense à toutes personnes, Musicien d'église, organistes et autres, d'enseigner la musique, la dance, ni les jeux d'aucuns instruments, tant à cordes qu'à vent, dans la ville, faubourgs et banlieue d'Angers, non plus que dans l'étendu de la province d'Anjou, sans s'être fait recevoir par le dit Josson, en sa susdite qualité, à peine de cent livres d'Amende contre les contrevenants, de prison pour la première fois, et de punition corporelle pour la seconde".

Diesem frechen Treiben widersetzten sich bald die Musiker des ganzen Landes. Sie richteten an den König ein Gesuch um Abhilfe von der betreffenden Landplage. Dieser erließ denn auch am 13. Februar 1773 folgende Ordre:

„Casse et annule la vente ou concession faite par la communauté de Saint-Julien des Ménétriers, de toutes les charges de lieutenants généraux et particuliers de roi des violons, dans toute l'étendu du royaume, et notamment celle du sieur Barbotin; révoquant tous les pouvoirs que lesdits lieutenants généraux de ce dit Barbotin avaient accordés à leurs lieutenants

particuliers qu'ils représentaient, auxquels Sa Majesté interdit toutes fonctions. — Fait, Sa Majesté, défenses à tous musiciens et autres de reconnaître lesdits lieutenants généraux et particuliers; ordonne que tant la confrérie de Saint-Julien des ménétriers que tout ceux qui la composent seront tenus de se conformer aux dispositions de mars 1767 concernant les arts et métiers, etc.".

Guignon aber, dessen Prärogative als Geigerkönig durch diesen Erlaß keineswegs alterirt worden waren, verzichtete nichts desto weniger freiwillig auf sein Monopol. Ja, er betrieb sogar die gesetzliche Unterdrückung desselben, und bewirkte somit jenen Parlamentsbeschluß, durch welchen im März 1773 das Königthum der „ménétriers" für immer beseitigt wurde.

Namen- und Sachregister.

